GÉNESIS DE LOS FENÓMENOS ESTÉTICOS

Yves Eyot



Yves Eyot

Génesis de los fenómenos estéticos



EDITORIAL BLUME
Milanesado 21-23 — Barcelona-17

Título original: *Genèse des phénomènes esthétiques*

Traducción: Graziella Baravalle

LIBROS DE ARTE DE BOLSILLO – EDITORIAL BLUME

Director de edición: José Mª Riaño
Asesor de la colección: Francesc Miralles
Diseño gráfico: Toni Miserachs
Director de producción: Ramón Sureda

ISBN 84-7031-156-5

Primera edición 1980

Depósito legal: B-8.200-1980
Impreso en España
Imprenta Juvenil, S.A.– Maracaibo, 11 – Barcelona, 16

Sumario

Nota

Los sumarios entre corchetes o resúmenes indican partes del manuscrito no incluidas en la edición original francesa y, por tanto, tampoco en la edición castellana. (Nota del editor).

Introducción

1. La vocación de la ciencia es conocerlo todo. Incluso «lo humano», «lo vivencial», «la ideología» y hasta «lo individual». Ningún campo privilegiado puede pretender escapársele *a priori* y competer a otros modos de «conocimiento», ni siquiera el campo de lo estético.

Es sumamente interesante explorar este campo puesto que sirve de refugio al idealismo, cuya importancia en la batalla ideológica no se debe subestimar.

Hasta los más sólidos espíritus científicos pierden su capacidad de razonar cuando se aventuran en este jardín: «En la época de los cohetes, todavía permanecemos atados a concepciones estéticas del tipo de las Esencias. El arte inspira una especie de respeto religioso en hombres realistas en otros aspectos [...] hasta el punto de que algunos de nuestros contemporáneos más alejados de toda creencia y de todo espiritualismo, en este campo particular siguen los caminos más irracionales, muy frecuentemente sin saberlo»[1].

2. Esta tarea nunca podría realizarla un individuo aislado. Sería necesario un equipo, equipos, laboratorios...

En el momento en que nos encontramos, en la práctica, «la complejidad de los problemas, los lazos entre las diversas disciplinas conducen a la íntima asociación de los trabajos individuales y colectivos y a su confrontación[2]».

Por otra parte «ni siquiera la investigación más personal deja de ser colectiva[3]», y las referencias que se encontrarán aquí no

1. Pierre Francastel, «Sociologie de l'art», *La Table ronde*, nº 142, octubre 1959, pág. 15.
2. Roland Leroy: *La Culture au présent*. Ed. soc., 1972, Introducción, pág. 23.
3. Lucien Sève: *Marxisme et théorie de la personalité*, Ed. soc., 1969, 2ª ed. 1972, pág. 17.

bastarán para atestiguar todo lo que este trabajo, emprendido hace más de veinte años, debe a múltiples lecturas, a numerosos intercambios de puntos de vista y discusiones, orales o escritas, especialmente dentro del marco del *Centre d'études et de recherches marxistes*. Agradezco especialmente a quienes me han contradicho; son los que más me ayudaron.

3. No faltan tratados de estética, desde Platón a Baumgarten y a nuestros días. También son numerosos los trabajos de estética marxista. Pero no se puede decir que exista una estética marxista.

El presente trabajo no se apoya esencialmente en las investigaciones de los estetas. Sin ignorarlos, se basa en el hecho de que la estética no está separada del mundo y trata de ubicarla en relación a las adquisiciones de las ciencias físicas y humanas, constituidas o en vías de constituirse. Es decir que su pretensión y al mismo tiempo su fragilidad le dan un carácter provisional; no corresponde a un individuo presentar una síntesis semejante. Corre el riesgo de basarse en informaciones más o menos modificadas por la información, probablemente caducas. Por otra parte, sé por experiencia personal hasta qué punto un individuo, al escoger entre la masa de informaciones las que interesan a su tema, se siente tentado de dejar de lado, más o menos conscientemente, aquellas que serían contrarias a sus hipótesis, y a veces debe hacer un gran esfuerzo para conservarlas y tenerlas en cuenta. Mis relaciones con investigadores me han demostrado que esta tendencia es general. Evry Schatzman cita algunas experiencias que confirman esta constatación; un investigador halla mejores resultados en un lote de ratones pretendidamente seleccionados por su inteligencia que en el lote testigo, aunque sin que lo supiera, se le habían proporcionado dos lotes idénticos[4].

Así, todo resultado, para que pueda considerarse adquirido, debe ser confirmado por contra-experiencias de investigadores que, no habiendo inventado la hipótesis ni el protocolo de la investigación, están libres de todo apego afectivo a su éxito.

Con mayor razón, este trabajo, sean cuales fueren las formulaciones adoptadas para abreviar, no debe considerarse como un

4. Experiencia relatada por R.A. Rosenthal y L. Jacobson: *Pygmalion à l'Ecole*, Casterman, 1971, (Referencia amablemente facilitada por Mme Nadine Zuili, 17-1-73).

intento de constituir una doctrina acabada, sino como una contribución abierta a la crítica. Su mayor ambición sería la de proponer un método de aproximación. No *el* método, sino un método entre otros.

4.¿Existe la posibilidad de una estética científica? Muchos lo dudan. De partida, dejaré este problema sin respuesta. No partiré de la definición de un *objeto*, de la delimitación de un *campo*, de un cuerpo de *conceptos* que permitan establecer *leyes*.

«En realidad, si la física ha tenido éxito, no ha sido buscando un ideal "libresco", sino prestándose provisionalmente a toda aproximación que pudiera ayudarla a avanzar».[5]

¿Acaso las mismas matemáticas tienen el privilegio de la «pureza» de los conceptos? Por lo que dice Philippe Cazelle, no hay nada de eso: «La eliminación de lo empírico en el conocimiento es un proceso infinito. O, en otros términos, [...] la categoría de lo científico contiene necesariamente la de lo empírico como uno de sus momentos[6].»

«El rigor y la precisión son el punto de llegada de todo un proceso cuyo punto de partida es la confrontación con un problema concreto que hay que resolver, escriben otros investigadores comunistas. En general, la búsqueda de la solución a un problema dado no es lineal; parte de los dos extremos al mismo tiempo [...] Pone en juego una sucesión de ensayos, de errores o de fracasos, de correcciones, de construcciones, de contra-ejemplos [...] Necesita la puesta en marcha de varias aproximaciones, sucesiva o, tal vez, conjuntamente. Utiliza analogías con situaciones ya conocidas, es decir la «intuición». Es necesario, por lo tanto, renunciar a la exigencia de definir todo por anticipado, y admitir como legítima la utilización de denominaciones imperfectas[7].»

El problema concreto que se me planteó un buen día, hace veinte años, puede formularse como sigue:

5. Benoît Mandelbrot, en *Etudes d'épistémologie génétique*, publicados bajo la dirección de Jean Piaget, III. *Logique, langage et théorie de l'information*, P.U.F., 1957, pág. 5, nota 1.

6. «Mathématiques et Matérialisme dialectique», *La Nouvelle Critique* nº 41, febrero 1971.

7. J.-M. Bony, R. Gruning, G. Mokodovski, A. Robert, M. Rogalski, P. Royer: «Enseignants et chercheurs communistes de la Faculté des Sciences de Paris», *L'Ecole et la Nation*, nº 209, mayo 1972, pág. 90.

¿Por qué consideramos bellas las cosas? ¿Por qué tiene tanta importancia para nosotros y por qué no podemos llegar a explicar de manera satisfactoria en qué consiste la belleza?

A partir de los primeros contactos que tuve con los especialistas, me di cuenta de que consideraban como ingenua y pueril la forma misma en que me planteaba el problema —como «idealista», o «ideológica» para hablar con cortesía— y de que el método científico no sólo se caracteriza por la manera de resolver los problemas sino ante todo por la manera de plantearlos.

Sin embargo, esta objeción no ha de aceptarse como un hecho dado. La agregaremos a nuestro caudal de conocimientos y, a medida que avancemos, veremos si es necesario cambiar la forma de plantear el problema.

Los estetas actuales, marxistas o no, toman como objeto de sus invetigaciones al arte, la obra de arte. Etienne Souriau, el representante más «oficial» de la estética universitaria francesa, escribe:

«La estética es una reflexión sobre el arte y no sobre lo bello, y ésta es la opinión casi unánime de los estetas del siglo XX[8].»

«Por otra parte, ninguna disciplina *científica* toma como objeto de la estética a la "belleza", escribía Jacques-André Bizet en "Spécial-idées" de *L'Humanité* del 31 de octubre de 1969. El objeto de la estética científica es la *obra de arte*, [...] el *concepto científico* (estético) *de obra de arte.*»

El inconveniente es que este «concepto científico» no existe. La definición propuesta: «La obra de arte es el producto de una práctica (producción artística) que transforma una materia prima (provista por otra práctica, por ejemplo política, técnica, ideológica, moral, religiosa, etc.) utilizando medios de producción específicos (tecnología de cada arte particular), dentro de relaciones sociales e históricas determinadas», plantea más problemas de los que resuelve. ¿Qué es una producción *artística*? O, si se admite que queda definida precisamente por el resto de la frase ¿cuáles son los medios de producción *específicos*? ¿La tecnología de cada arte particular? ¿Pero se trata de un catálogo enciclopédico de todas las técnicas artísticas pasadas y presentes? ¿Entonces, cómo podría reconocerse un nuevo arte, una nueva técnica?

8. «Essai sur les limites de l'art», *La Table Ronde*, nº 133, enero 1959 «Qu'est-ce que l'art?», pág. 115.

¿Cómo podrían reconocerse las técnicas nuevas aparecidas en el siglo XX en pintura, en música...? ¿Cómo un arte nuevo como el cine hubiera podido ser reconocido como arte? O bien, entonces, es necesario definir esta *especificidad*, sin la cual la definición de la obra de arte se viene abajo y no hemos progresado nada.

La única definición científica que he podido encontrar (pero si alguien conoce otra ¡que me la proponga!) es la de Mauss: «Un objeto de arte es un objeto reconocido como tal por el grupo[9].»

En estas condiciones, he considerado preferible tirar las redes más lejos. Partiré pues de los datos más empíricos para abarcar con la mirada un campo tan amplio y vago como me sea posible.

Consideraré como FENÓMENO ESTÉTICO[10] *todo fenómeno ante el cual un grupo o un individuo, formule —aunque fuere de un modo fugaz— el calificativo de estético, o el calificativo de bello, o de artístico..., o alguno de sus sinónimos o de sus antónimos*[11].

Dentro de este conjunto, el arte, incluyendo en él la música, la literatura, etc., aparece como un subconjunto[12].

9. *Manuel d'ethnographie*, citado por Pierre Francastel, *Art et Technique*, Ed. Gonthier, 1956, pág. 111.

10. En referencia al *Cahier du C.E.R.M.* de marzo de 1972 (nº 99): «L'Objet de l'esthétique» (Conferencia de marzo de 1971), he modificado el punto de abordaje de mi exposición. Esta nueva aproximación me ha sido inspirada por el artículo de France Vernier: «Une science du litteraire ets-elle possible?», *La Nouvelle Critique*, nº 49, enero de 1972 —resumen del opúsculo editado bajo el mismo título (Ediciones de La Nouvelle Critique, 1972)— en el cual, negándose a tomar el *texto* como objeto, propone un análisis marxista del *fenómeno literario*. Así como ella utiliza la palabra *literario*, yo utilizaré la palabra *estético* como nombre masculino: el conjunto de los fenómenos estéticos. Pero no hallo ninguna ventaja en poner a la cabeza de este estudio un aforismo como: «El objeto de la estética (n.f.: ciencia estética) es lo estético (n.m.).»

11. ¿Debe descartarse *a priori* la posibilidad de fenómenos estéticos *inconscientes*? Evidentemente no. Pero la prudencia científica exige, creo, que esta experiencia sea admitida sólo en el caso en que un tercer observador pueda dar prueba de ella, o al menos adelantar la hipótesis con argumentos considerados válidos por los especialistas.

12. Es necesario extenderse todavía sobre la palabra *arte*, que tiene una acepción amplia y una más restringida, estética. Constato que se juega bastante con esta palabra. Para mí, las artes han aparecido antes que lo estético (lo bello); y han contribuido de manera decisiva a su aparición. En contrapartida, el sentimiento estético ya constituido ha tenido una influencia decisiva sobre las artes y esta dialéctica de lo bello y el arte no ha dejado de operar.

Examinaré estos fenómenos a la luz de todas las ciencias, a la luz del materialismo dialéctico e histórico, con la esperanza de ayudar a dar un paso más hacia una concepción científica de la estética.

PRIMERA PARTE

La naturaleza física. Los animales

CAPÍTULO I

La naturaleza física

0. La primera pregunta que se nos plantea puede formularse como sigue: ¿Existe lo «bello-natural»? O, para ser más preciso: ¿Es posible señalar criterios de esteticidad (belleza) entre los fenómenos físicos (con exclusión de aquellos que ponen en juego la vida)?

Esta pregunta es decisiva, pues, para el «sentido común», no sólo es evidente que lo «bello-natural» existe, sino que es el fundamento de toda estética. Ésta es también la opinión de los estetas-«filósofos» idealistas, y no hace mucho tiempo era compartida incluso por ciertos marxistas, que tachaban de subjetivismo la opinión contraria: «Existe lo bello natural; de no ser así, no existiría lo bello en absoluto[1].»

Según el método que he adoptado, esta pregunta deberán responderla, no la «filosofía» o la «estética», sino las ciencias de la naturaleza.

Pero, la física jamás ha utilizado tales conceptos. Para ella, la «esteticidad» (como Dios) es una hipótesis inútil.

Sería posible no ir más allá. Sin embargo, temo que esta ilusión tan profundamente arraigada sólo podrá extirparse verdaderamente cuando haya sido examinada a fondo y se haya explicado lo que le da origen.

1. Intentemos primero delimitarla bien con un ejemplo. Admiro los rojos resplandores de una «bella» puesta de sol. Cierro los ojos y me imagino ausente, o inexistente. Esto no reduce la

1. «Esthétique», *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, nº 38, 1963, pág. 10.

puesta de sol a la nada, sino que permanece idéntica, esté yo allí o no, y permanecería aun cuando ningún hombre, ningún animal hubiera ingresado a la existencia.

Pero es necesario entenderse bien. El sol y la Tierra con todas sus propiedades físicas, sus respectivas posiciones, la radiación, la atmósfera y las modificaciones que ésta provoca en la radiación que la atraviesa, todo eso, no tiene ninguna necesidad de mí ni de nadie para existir. Pero, de esta radiación, sólo una gama relativamente estrecha de longitudes de onda es perceptible para la vista. El color rojo, si tiene una base objetiva, no existe como rojo sino como resultado del análisis de ciertas longitudes de onda por un aparato sensitivo y cerebral especial. La expresión «puesta de sol» implica no sólo un *punto de vista* físicamente determinado, sino, con toda evidencia, un «punto de vista» psicológico y antropomórfico, y hasta egocéntrico. ¿Y la belleza, qué es? ¿No es evidente que en el universo físico-químico, sin mí —y sin todos los que me han precedido, que me han enseñado a interesarme por la naturaleza y las puestas de sol, a admirarlos, a encontrar en ellos belleza— esta calificación queda desprovista de toda significación?

2. ¿Pero, cómo presentan las cosas los estetas-filósofos? A título de ejemplo, consideremos el «Essai sur les limites de l'art» de Etienne Souriau, ya citado. Primer interés de este artículo: si algunos esperan esclarecer los problemas estéticos restringiendo su campo al arte, constatarán que es imposible esquivar la cuestión de fondo. Souriau piensa, en efecto, que existe en toda la Naturaleza —no dice «bellezas naturales»— un «principio de arte». Así, en la arquitectura, toma la gruta de Fingal, o el átomo; encuentra también fácilmente ejemplos en pintura o en música: «el sonido del viento entre los pinos o en los rosales».

Naturalmente, no ignora que se trata de fenómenos físicos: efectos de los azares de la erosión sobre las rocas de estructura heterogénea o ciertas relaciones entre la velocidad del viento, la delgadez, la elasticidad de los rosales. Pero no piensa que debe detenerse allí. Luego de haber definido el arte como la «actividad instauradora» (lo que es bastante impreciso, a menos que se entienda como «instauradora» algo como «creadora de esteticidad») Etienne Souriau plantea así «el problema del arte en la naturaleza»:

«O bien la naturaleza [...] opera únicamente por medio de leyes mecánicas, ciegas, no orientadas [...] En esta hipótesis no existen verdaderos procesos instauradores de la naturaleza [...] Sólo existe una coincidencia parcial y engañosa [...] una ilusión de arte [...].

«O bien la naturaleza no tiene esta indiferencia ante la existencia. No que se deba suponerla consciente o sólo capaz de querer, de desear, aun *inconscientemente*. Es necesario suponer que [...] las cualidades intrínsecas del ser, resultado del proceso, intervienen de alguna manera, a título de coeficiente, en la ley del fenómeno [...].

«En tal caso uno tiene el derecho [...] de hablar a la vez de proceso verdaderamente instaurador y, por lo tanto, de arte en la naturaleza [...].

«Todo sucede como si, intentando todas las combinaciones posibles, la naturaleza escogiera aquellas que se organizan en sistemas arquitectónicos durables, equilibrados; como si de este modo pusiera de relieve [...] las cualidades estéticas que responden a estas necesidades arquitectónicas[2].»

La ciencia dice simplemente: la naturaleza obedece a leyes y se defiende de toda «adición extraña» tal como «cualidades estéticas» (ha sido necesario finalmente que Souriau pronunciara la palabra) que intervengan en esas leyes.

Así, esforzándose por atenuar al extremo las características personales de la naturaleza, E. Souriau sólo puede fundamentar su tesis personificándola. Detrás de la naturaleza, se adivina la presencia de Dios. Y, de cuando en cuando, aparece, por ejemplo cuando la labor de los artistas es comparada a la «de un Jehová en sus seis días»; por cierto, no lo iguala «ni en inmensidad ni en riqueza»... «Pero, esencialmente, es de la misma naturaleza» (*Ibíd*, págs. 51-52). «Al menos, ésta es una superioridad de los teólogos; no dudan en evocar la idea de un Dios artista», añade todavía (págs. 62-63). ¿Si Souriau duda, no será en un intento de conservar el sector de su público que considera a Dios como una hipótesis inútil?

Aquí y allí utiliza otra formulación: ya no sería la naturaleza, sino el arte mismo (a su vez personificado) quien sería un «demiurgo» (pág. 39). Se refiere a la «prerrogativa de la buena

2. *La Correspondance des Arts*, Flammarion, 1969, págs. 45 a 58.

forma». Este argumento merece un estudio particular, que será hecho más adelante. § 5. En *Le Sens artistique des Animaux* (Hachette, 1965) nos exige admitir la existencia de un «estilo de la naturaleza».

«No hay allí ni metáfora ni comparación. La palabra estilo está tomada exactamente en el mismo sentido en que lo definía, por ejemplo, el excelente esteta Focillon: «Un conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca...» (pág. 15).

Esto nos inclinaría a pensar que se puede ser un «excelente esteta» y no ser demasiado exigente en cuanto al rigor de las formulaciones, pues la de Focillon es tan vaga como para poder aplicarse, entre otras cosas, a cualquier molécula del sistema solar. Aplicar el término «estilo» a la descripción científica de su estructura es una idea, una construcción mental de un hombre estéticamente cultivado.

En esta última obra, E. Souriau emplea algunas fórmulas que es interesante señalar:

«Mirad esta bella nube de tormenta [...] ¿Qué habría que alegar para explicar su forma y su aspecto? Iones, vapores, corrientes de aire ascendentes, calor de los rayos solares, y así sin fin. Y, *además*, esta nube es magnífica.»

No se le ocurre al filósofo que existen dos órdenes de fenómenos: por una parte, los fenómenos físicos establecidos por la ciencia; por otra, (bella, magnífica) fenómenos de los que la ciencia física nada nos puede decir y que se establecen sólo a nivel del observador —de cierto tipo de observadores.

«Por un lado —prosigue— sería absurdo afirmar que esta belleza [...] no es real. Por otro, sería imprudente sostener que esta belleza juega un papel activo en la génesis de las formas de las nubes. El parámetro estético, seguramente presente de algún modo en la ecuación completa del fenómeno (yo diría que está *seguramente* presente si uno incluye en este fenómeno no sólo la nube sino también el observador. Y. E.), está allí, por decirlo de alguna manera, inerte. Explica solamente la coincidencia de estas formas con los *desiderata* de nuestra sensibilidad estética.»

Esta última frase es interesante porque, esta vez, expresa un fenómeno objetivo, sin adición extraña. Pero con la siguiente reserva: ¿de qué «nosotros» se trata? Cuántos otros, viendo la misma nube, dirán (y sentirán) simplemente: «¡Oh! Va a haber tormenta.»

Sin embargo, Souriau no se detiene a pensarlo. Sigue adelante: «Notad que esta inercia de las cualidades formales en la génesis de las cosas naturales no es absolutamente cierta, filosóficamente hablando. Solamente es postulada por un vulgar sentido común científico del que no es prudente apartarse.»

En cuanto a él, «filosóficamente hablando», cree en una intervención activa, en «una convergencia asombrosa [...] de ciertas series causales hacia una obra maestra estética. O, si la expresión os parece exagerada, digamos: hacia un resultado que ofrece a la mirada humana un valor estético considerable [...] ¿No se ve tal vez esbozarse la idea de una actividad muy semejante al arte que se opera en ciertas regiones de la naturaleza [...][3] »?

Estos textos son interesantes porque nos exponen objetivamente, en algunas frases, lo que se puede decir de la «belleza natural»: «resultado que ofrece a la mirada humana un valor estético» (a condición de comprender: «humana estéticamente cultivada»). Y además, nos muestran también cómo una constatación semejante puede llevar a interpretaciones del tipo: «Ciertos objetos naturales *son* estéticos (bellos)», luego «la Naturaleza fabrica obras maestras. Es artista».

Para nosotros, la hipótesis de partida es atenernos al «sentido común científico», aunque sea con el calificativo de «vulgar».

3. Otro esteta muy reconocido, Mikel Dufrenne, adelanta afirmaciones análogas: «La Naturaleza produce belleza.» Cree en una «armonía preestablecida que no tiene necesidad de un Dios porque ella misma es Dios[4] ».

Sin embargo, se diferencia de Souriau en que cree que debe admitir la necesidad de una percepción humana. «Es estético todo objeto estetizado por una experiencia estética cualquiera.» Ésta es una fórmula que me parece excelente, aunque deba ser explicitada. Pero, siguiendo no sé que tipo de razonamiento, agrega: «La percepción estética (el objeto estético) lo logra de alguna forma, no lo crea [...] La finalidad de la percepción estética no es otra que el desvelamiento de su objeto [...] Es necesario que el objeto se preste a esta estetización»; habla de «lo que

3. *Le Sens artistique des animaux*, págs. 8 a 14.
4. *Esthétique et Philosophie*, Klincksieck, 1967, págs. 14, 52..

es susceptible de ser estetizado y puede además manifestarse por sí mismo como estético».

En suma, la naturaleza, antes de ser «estetizada»[5], sería primero «estetizante».

Esto sólo es postergar el problema; habría que poder definir en la naturaleza aquello que sería «estetizable»: «cualidad de la luz, color del cielo [...] o diseño de las formas», dice Mikel Dufrenne. Pero fracasa aquí igual que los otros, aún en los casos más simples: por ejemplo, el de un cristal.

4. El «Número de Oro». Antes de volver a nuestro tema, debemos estudiar, a título de ejemplo, uno de los más célebres mitos de la estética pseudocientífica, del cual se habla mucho más de lo que realmente se le conoce: este «Número de Oro» («sección áurea», «proporción áurea», «divina proporción», «número Phi»). Tendremos que hacer una incursión (muy instructiva) fuera de la naturaleza física, puesto que sólo en el mundo orgánico aparece esta relación (morfología de ciertas plantas, de ciertos organismos marinos) y, por otra parte, tiene fama de regir los trazados reguladores de la pirámide de Keops, del Partenón... Ha sido utilizado en numerosas obras del renacimiento italiano, y luego, después de un largo período de eclipse, ha recuperado la fama en el siglo XX: «La primera exposición pública del cubismo se llevó a cabo bajo la égida de este vocablo. Pintores como Seurat y André Lhote, un orfebre como Puiforcat lo han utilizado de vez en cuando para sus composiciones, así como Le Corbusier en su concepción del «Modulor»[6].

Considerado como un elemento de unión entre la «esteticidad» de la naturaleza y la del arte, ha dado pábulo a todo tipo de especulaciones metafísicas, especialmente por parte de C. Ghyka.

¿Qué es pues este famoso «Número de Oro»? Al comienzo es una noción matemática simple, relativa a la partición de una magnitud en dos partes desiguales, de tal modo que la relación entre la magnitud inicial (a + b) y la mayor de sus partes (a) sea igual a la

5. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., 1953, t. I, págs. 7, 9, 25, 111, 125, 126.

6. *Encyclopédie française*, XVI, *Arts et Littérature*, págs. 16-28, 16-30, 16-31.

relación entre esta parte más grande y la más pequeña (b). La fórmula algebraica es:

$$\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1{,}618...$$

Este número constante es llamado Φ por los matemáticos, así como llaman π al número que expresa la relación constante entre la longitud de la circunferencia y el diámetro. Este número Φ, igual que π, puede tener múltiples aplicaciones en dominios diversos. Si interviene en el mundo orgánico, es porque interviene en la construcción del pentágono y del decágono, del dodecaedro y del icosaedro. No hay nada de qué asombrarse en la intervención del número Φ en la forma de un planeta o de una naranja: está implícito en el hecho de que el mundo no es un caos, sino que obedece a leyes.

¿Cómo explicar el halo de mito que rodea esta noción científica? Éste es un proceso muy interesante que requiere una explicación histórica seria.

Constatamos de entrada que su historia no se remonta de ningún modo hasta la pirámide de Keops[7].

En realidad, los egipcios no conocieron ni el número π ni el Φ. Según Paul Montel, que se apoya en las conclusiones de J. Ph. Lauer, director de las excavaciones de Saqqarah, los constructores, después de haber elegido las dimensiones del cuadrado de base, eligieron pendientes de 9/10 para las aristas. Esta relación rige el conjunto de la forma y todo otro elemento geométrico «descubierto» (con una cierta aproximación) en la pirámide se desprende de él por azar. Si bien el famoso «Número de Oro» aparece efectivamente en la relación de la apotema con la semibase, Paul Montel indica de qué modo podría encontrarse también el número *e*, base de los logaritmos neperianos.

Yo añadiría que, para que la «relación áurea» fuera perceptible al observador, éste tendría que colocarse en el aire, sobre una

7. *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Georges Posener, en colaboración con Serge Sauneron y Jean Yoyotte, ed. Fernand Hazan, 1959 y «Sur la Pyramide de Chéops», Comunicación a la Academia de Ciencias de Paul Montel, de la Academia de Ciencias, en *La Nature*, 1 de Noviembre de 1947, págs. 49 y sigs.

perpendicular al plano de uno de los triángulos laterales.

Otras pirámides anteriores o posteriores fueron construidas con pendientes diferentes. Parece que en ellas no se aplicó la misma ingeniosidad místico-matemática.

En cuanto al Partenón, si bien los griegos se preocupaban mucho por las proporciones y los cánones de belleza, «amaban las relaciones simples, 1/3, 1/2 [...] Hambidge [...] ha pretendido demostrar que el esquema regulador del Partenón era un rectángulo compuesto por cuadrados y rectángulos $\sqrt{5}$ [...] Los trazados propuestos para el Partenón son muy numerosos. Sin embargo no hay que olvidar que ciertas relaciones simples 2/3, 3/5, dan por aproximación el número Φ[8].»

En los dos casos se trata de especulaciones retrospectivas.

Según Paul Montel, es la escuela de Pitágoras la que habría otorgado un papel importante al «Número de Oro», como por otra parte a todos los números. La misma filosofía de Pitágoras (siglo VI a. C.) es bastante mal conocida, y sobre todo, a través del neo-pitagorismo del siglo I a. C. hasta el III de nuestra era. Son los neo-pitagóricos los que colocaron los elementos místicos y mágicos en primer plano de la doctrina.

Es necesario llegar al Renacimiento para que el estudio de las proporciones sea retomado, especialmente por Piero della Francesca (1416-1492), Alberti (*Tratado de Arquitectura*, 1485), Vinci, Durero... Pero fue el monje boloñés Luca Pacioli quien señaló la importancia de esta relación en los poliedros regulares, especialmente en el dodecaedro. Su *De divina Proportione* (Venecia, 1509) fue ilustrada por Leonardo da Vinci.

A partir de esta obra, cuando se habla de «Número de Oro», ya no se piensa sólo en una relación entre dos longitudes, sino en todo un sistema de construcciones complejas, en las cuales esta relación interviene entre otras.

Sea como fuere, según la *Encyclopédie française*, la moda del «Número de Oro» cayó en desuso desde el siglo XVI hasta mediados del XIX, en que Leysing, Viollet-le-Duc, Choisy, Hambidge, Lund y Moessel reanudaron su estudio.

En esta época nace la moda de la «piramidología» (cf. el *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*); las pirámides son pre-

8. Louis Hautecoeur: *Histoire de l'Art*, I, Flammarion, 1959, págs. 170-171. (Ed. esp., Guadarrama, 1966).

texto para una cantidad de especulaciones astronómicas, místicas y de otro tipo. Por ejemplo: «Barbarin, en 1936, calculó que los Masones habían profetizado 1914, pero se esperó hasta 1942 para probar, por medio de una "reducción teosófica" que habían previsto igualmente los sucesos de 1939» (artículo: «Piramidología», Jean Yoyotte). Es necesario apreciar la llamada utilización del «Número de Oro» dentro de este contexto en los trazados rectores.

Hambidge parte de un rectángulo de «proporción áurea» para inscribir allí sus construcciones directrices; Moessel parte de un círculo dividido en 8 ó en 16.5, ó 10, y llega a inscribir en él un plano de iglesia o un vaso sagrado. Es evidente que estas figuras encierran un gran número de relaciones y, finalmente, el número Φ no tiene en ellas una importancia primordial.

Lo mismo sucede con los cuadros cubistas u otros, construidos de acuerdo con estos principios. Por otra parte, André Lothe escribe en la *Encyclopédie française* (XVI, 16-20-6 sigs.) que «se puede añadir [al "Número de Oro"] las proporciones $1/1$, $1/\sqrt{3}$, $1/2$, $1/\sqrt{5}$, $2/\sqrt{\pi}$, etc.».

La mayoría de los pintores no se han ocupado para nada del «Número de Oro» ni del estudio matemático de las proporciones para construir sus obras maestras, sino que han confiado únicamente en su «golpe de vista». Lo que no excluye que, buscándola bien, uno pueda encontrar siempre en alguna parte esta relación, así como se la encontró, a posteriori, en la Pirámide de Keops o en el Partenón. Me ha bastado con tomar al azar «La mujer con el loro» de Delacroix y consagrarle un cuarto de hora de investigación para encontrar que la relación entre la distancia desde la extremidad del pie izquierdo al hombro izquierdo, y la distancia desde la extremidad del índice izquierdo al hombro derecho es (en la reproducción de que dispongo) de 194/120, o sea 1,617. Dada la posición del sujeto, esta relación es bastante significativa, pero se podrían encontrar muchas más, si uno quisiera. Por ejemplo, distancia del dedo del pie derecho a la rodilla/largo del pie = 81,5/26 = 3,14.

No se trata de negar la importancia de las proporciones en estética, pero, para poder desembarazarse de todo irracionalismo en el estudio de estos problemas complejos, es instructivo ver cómo la mística de los neo-pitagóricos, la denominación de «Número de Oro» o de «Proporción divina» otorgada por un

monje boloñés a una relación matemática, y tal vez también la letra griega que la designa, han tenido una influencia considerable en el entusiasmo de estetas y artistas por esta relación particular y de filósofos que han visto en ella la explicación científica de las relaciones entre el arte y la naturaleza[9].

Mikel Dufrenne y Etienne Souriau se levantan contra la ilusión de explicar la esteticidad por una matematización de las formas: «Para explicar la belleza no puede invocarse ninguna fórmula», escribe el primero (*Phénoménologie...*, I, pág. 369). E. Souriau señala la imposibilidad de aplicar el número Φ «a una estética natural de lo inanimado» y en muchas formas «que sin embargo son interesantes decorativamente», o por ejemplo, en música.

«Simplemente, sería necesario reconocer que el número *phi* sólo es el índice matemático de ciertas estructuras formales bastante restringidas, cuyo valor artístico, por otra parte, depende además de otras condiciones y este índice no es en ellas razón necesaria ni suficiente» (*Correspondance des Arts*, pág. 58).

Sería necesario examinar, sigue diciendo, si la fórmula «no se encuentra también en un gran número de obras mediocres» (pág. 37). Evidentemente sucedería lo mismo con cualquier otra relación matemática.

Para nosotros, la causa está vista. Y es difícil comprender cómo Souriau, tras un análisis tan claro, puede concluir: «No hay instauración estética sin una consideración inspirada, inventiva y cuidadosa hacia ciertas normas eternas, universales y perpetuas de arquitectónica y de armonía, de nobleza, grandeza y plenitud significante» (*Ibíd.*, pág. 314).

De hecho, ninguna «norma» puede explicar la esteticidad de un cristal, como tampoco de una nube.

La definición vulgar que opone los minerales, «el conjunto de cuerpos no organizados», a los vegetales y a los animales, no es más que una aproximación grosera, a escala de la visión humana. Sin embargo, es a partir de una idea empírica semejante

9. Věase el artículo *Nombre d'Or* (de Olivier Revault d'Allones) en el *Dictionnaire rationaliste* (Editions de l'Union rationaliste, 1964). Según Lowie los Indios se apartan deliberadamente de la sección de oro en su arte decorativo, cf. Robert Francěs: *Psychologie de l'esthétique*, P.U.F., (SUP), 1968, pág. 119. Esta obra sumamente interesante será utilizada en otra parte de este estudio.

que el observador (y no dejaremos de precisar, el observador estéticamente cultivado) se maravilla por reconocer, en ese magma «inorganizado», formas asimiladas a las de los animales, figuras humanas, estructuras semejantes a las de los objetos fabricados por el hombre, a las de los objetos artísticos: líneas y colores «armoniosos», «plenitud significante» del espectáculo de las nubes... Cada uno ve y siente según su cultura.

Sin embargo, la ciencia nos da una idea totalmente diferente acerca de la constitución de la materia: su estructura discontinua y *organizada*, raramente visible a simple vista, frecuentemente apreciable con un microscopio común. Ante la vista de simples cristales de nieve o de cloruro de sodio, uno puede quedar sorprendido por la «audacia y la armonía de las formas[10]».

Corresponde a la ciencia cristalográfica, fundada sobre el estudio de las estructuras moleculares y atómicas, rendir cuenta de estas formas. En cuanto a nuestra sorpresa admirativa, su estudio corresponde a las ciencias humanas.

El microscopio de campo, que permite aumentos de muchos millones, ha hecho posible la fotografía de ciertos átomos. Por ejemplo, la fotografía de un átomo de tungsteno, aumentado 2 700 000 veces con el microscopio poderosísimo de Muller, de campo iónico (Estados Unidos)[11].

«Cada punto de luz que se ve sobre la foto es un átomo de metal, jamás visto por los científicos antes de que este importante documento hubiera sido revelado.»

Se puede observar esta fotografía largo tiempo. El cristal aparece como una roseta extremadamente compleja y «armoniosa». Pero la «maravillosa» simetría general está de algún modo suavizada y «humanizada» por múltiples irregularidades de detalles, que dan la impresión profundamente satisfactoria de un minucioso trabajo «hecho a mano».

Sin embargo, es imposible no advertir que tal impresión «estética» es la manifestación de un espíritu nutrido por la contemplación de las «rosetas de los vitrales» y del fino encaje: asociaciones de ideas y de sentimientos humanos que volveremos a encontrar en el otro extremo de la evolución.

10. L.-J. Laporte: *Panorama du micro-monde*, Gründ, 1949, págs. 239 y sigs.

11. Fotografía editada por el Palais de la découverte, 1962.

Por lo tanto, tendremos que elucidar ciertas fórmulas tales como: «la coincidencia de estas formas con los *desiderata* de nuestra sensibilidad estética»... «un resultado que ofrece un valor estético a la mirada humana», y averiguar también qué contiene de verdadero la aserción de que «la naturaleza debe ser estetizante para ser estetizada».

5. Ante la imposibilidad de fundar sus teorías estéticas sobre bases verdaderamente científicas, estos filósofos han creído encontrar una tabla de salvación en la *teoría de la forma* (*Gestalttheorie*).

La palabra *forma* es tal vez actualmente el pseudo-concepto estético más en boga.

«La obra de arte es forma», afirma H. Focillon[12]. Es verdad que agrega, citando a Balzac: «Todo es forma, y la vida misma es forma». ¡Y he aquí el útil conceptual singularmente debilitado!

«La estética para usted es la ciencia de las formas, y ya no la ciencia de lo bello, como hubiera podido serlo para un teórico del siglo XVIII[13]».

Esta reflexión va dirigida, curiosamente, a René Huyghe quien, sin embargo, en todas sus obras, y especialmente en el mismo número de la revista, relaciona íntimamente el arte con la belleza.

Etienne Souriau también se refiere, como hemos visto, a la «prerrogativa de la buena forma». Y la *Collection* dirigida por Malraux, Parrot y Salles (Gallimard) se intitula: *Le Monde des Formes*...

Pero el más explícito es Mikel Dufrenne. En su obra fundamental se refiere a la «teoría de la expresión», que ocupa el centro de la estética[14].

¿Qué es, pues, esta *Gestalttheorie*?

Expuesta en 1890 por Ehrenfels, desarrollada luego especialmente por W. Koelher, K. Koffka, M. Wertheimer, esta teoría[15] tiene el mérito de poner en evidencia el hecho de que una estructura, una forma, es una configuración irreductible a una

12. *Vie des Formes*, P.U.F., 4ª ed., 1955, pág. 8.
13. Pierre Sipriot, en *La Table Ronde*, nº 133, pág. 61.
14. *Phénoménologie*..., I, pág. 193.
15. Véase Paul Guillaume: *La Psychologie de la Forme*, Flammarion, 1937.

suma de sus elementos, y susceptible de ser transpuesta en nuevos elementos. Cada elemento toma por otra parte un nuevo valor según la estructura en la cual se integra, y según el lugar que ocupe en esta estructura. Del mismo modo una forma puede cambiar totalmente de valor por la ausencia o desplazamiento de un solo elemento.

Estas concepciones de base están sólidamente apoyadas por la ciencia: electrónica, química, biología, psicología experimental... Sus aplicaciones a la música están llenas de interés; están de acuerdo con la dialéctica materialista. La teoría ha suscitado investigaciones fecundas. La ley de la «buena forma», tendencia de toda forma a evolucionar hacia una forma mejor, ha recibido recientemente por parte de la teoría de la Información una definición cuantificable: la «buena forma» es aquella que presenta una «redundancia» interna de información elevada, como el círculo[16].

Sin esperar, hagamos una primera observación. Esta noción de «buena forma» es totalmente relativa, y si bien explica en algunos casos el paso de una forma circular grosera a círculo, no provee de la menor explicación acerca del paso del círculo, por ejemplo, a la roseta compleja, forma menos «buena» desde el punto de vista de la teoría.

Pero lo más importante es que la teoría de la Forma, que pretende no ser materialista ni idealista, confunde de hecho el *objeto* y su *forma* percibida por el sujeto: es un idealismo. En este punto se encuentra con la «Fenomenología» de Husserl (a partir de 1913), que a través de Heidegger, Merlau-Ponty, Jean-Paul Sartre —y más específicamente en lo que concierne a la estética, Mikel Dufrenne— influye grandemente sobre nuestra generación.

La obra de Trân Duc Thao, *Phénoménologie et Matérialisme historique* (Ed. Minh-Tân, París, 1951) —aunque, en opinión misma del autor ha sido superada en algunos puntos— ofrece una buena exposición de la filosofía de Husserl y se esfuerza por extraer de ella el «núcleo de verdad», por integrarla en la «dialéctica del movimiento real».

Según Mikel Dufrenne, Merlau-Ponty «da un nuevo sentido a la *Gestalttheorie*» (*Phénoménologie*... I, pág. 282) ¿Cuál es pues esta «teoría de la *Expresión*» que reivindica?

16. Robert Francès: *Le Développement perceptif*, P.U.F., 1961-62, pág. 84.

«Todo tipo de seres, de objetos, de situaciones tienen una *fisonomía* moral... Los objetos, en virtud de su estructura propia, independientemente de toda experiencia anterior del sujeto que los percibe, tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo siniestro, de lo irritante, de lo calmo, de lo gracioso, de lo elegante, etc.» «Algunas combinaciones de líneas, de colores, de sonidos, algunas *formas* poseen por sí mismas este carácter.»

Vemos cómo algunos creen poder encontrar aquí una base *aparentemente científica* para la estética, por otra parte concordante con la opinión vulgar y el «realismo ingenuo», así como con la intuición bergsoniana a la cual se refiere aquí Souriau.

¿Sobre qué se basa pues la «teoría de la expresión»?

Esencialmente sobre experiencias hechas por Köhler con monos y por Koffka con niños pequeños, a los que les fueron presentados diversos objetos (por otra parte muy especiales: reptiles, grandes animales, pequeños juguetes de madera, muñecas con ojos saltones, máscaras gesticulantes, voces y rostros humanos de expresión benevolente u hostil, etc.) y luego se han observado sus reacciones.

Pero, 1) Se toma como comprobación algo que es una interpretación bastante dudosa: un *objeto* no puede ser extraño, siniestro, irritante *en sí mismo*, independientemente de un *sujeto* que se asombre, se asuste, o se irrite ante su vista. No puede haber caracteres *morales* antes de la aparición del hombre, o, tomando el término en sentido lato, antes de la existencia de animales dotados de «costumbres». Experiencias semejantes son útiles para investigar la *psicología de los sujetos*, pero no la *estructura de los objetos*. Los etólogos han puesto en evidencia las relaciones entre los comportamientos, no sólo con el objeto, sino también con la anatomía, la fisiología, la psicología del animal: cada especie reacciona, sin experiencia previa, ante «señales» específicas, y el estado fisiológico del animal juega un rol preponderante[17].

2) Especialmente sin insistir en el hecho de que ciertos maestros de la psicología experimental (particularmente, además de los precedentes, Henri Piéron) creen en la «filogénesis» de los

17. Lorenz Tibergen: véase G. Viaud: *Les Instincts*, P.U.F., 1966. Esta reacción innata no es tan frecuente como se creía antes, me comunica J.-F. Le Ny, que ha tenido a bien revisar mi texto (noviembre de 1973).

comportamientos innatos, es decir, en la inscripción hereditaria de ciertas reacciones adquiridas en el «pasado de la especie» (por ejemplo: G. Viaud, *op. cit.*, pág. 54, 63, 148, etc.) *todas* las modernas investigaciones otorgan la mayor importancia a la «ontogénesis» del comportamiento, dicho de otro modo, a las condiciones del *aprendizaje*, desde el nacimiento. «El criterio acerca de lo innato de un comportamiento es puramente negativo: es la ausencia de todo aprendizaje *conocido*[18].»
Los modernos estudios sobre la percepción la consideran una elaboración compleja: «Las propiedades primitivas de la forma (*Gestalt*) son [...] productos elaborados de una actividad perceptiva ejercida por la repetición». «El método fenomenológico, cuyos alcances filosóficos a veces han falseado su práctica, ha contribuido a revelar todo un mundo de significaciones, de valores, de direcciones, de expresividades adheridas a los objetos percibidos con todas las apariencias de la inmediatez, y formando, por decir así, un todo con ellos».

Los fenomenólogos tienen razón en pensar que nada de lo *innato* puede dar cuenta de la rica diversidad del campo perceptivo, nada puede explicar el hecho de que una manzana sea percibida como «una manzana». Pero se equivocan al deducir de ello un «campo fenoménico extraño a la causalidad». Las concepciones actuales, por el contrario, tienden a hacer «entrar nuevamente el fenómeno en un ciclo causal histórico-cultural[19]». Ésta es también la concepción del *Traité de psychologie expérimental* de Paul Fraisse y Jean Piaget, V, «La percepción», P.U.F., 1963 (cf. pág. 197).

Por lo tanto, por jóvenes que sean los monos o los niños elegidos como sujetos, y aun cuando no hayan visto jamás los objetos particulares que se les presentan, su percepción entra en un campo perceptivo ya estructurado, con «identificación [...] a una categoría más o menos restringida de formas o de objetos ya conocidos» y «diferenciación» en el interior de esta categoría[20].

18. D.S. Lehrmann, citado por G. Viaud, pág. 160.
19. R. Francès: *Le Développement perceptif*, págs. 3, 6, 7, 20 y sigs. Cf. más adelante, III, 7, 8.
20. *Traité de psichologie expérimentale*, V, págs. 178-179. J.-F. Le Ny me señala «la existencia en el animal de un esquema aparentemente innato del rostro humano —experiencias de Spitz, confirmadas por rigurosos trabajos posteriores—, esquema que sirve sin duda de soporte a una

Un objeto no relacionado con ninguna categoría es afectivamente neutro. Por el contrario, los objetos que se acercan lo más posible a los ya conocidos, pero con un detalle característico aberrante (muñeca de ojos saltones, etc.) suscitan la inquietud, la angustia, el terror... Los monos jóvenes criados en el aislamiento no se asustan ante la vista de un hombre. Por el contrario, si ya han conocido a algunas personas, tienen temor de los extraños[21].

Es bien conocido el caso del bebé que se asusta al ver a su madre con un sombrero desconocido (Henri Wallon).

3) Por fin, y esto es más grave en lo que concierne a nuestro campo, si caracteres como lo siniestro, lo irritante, lo atrayente... pueden, ya que no existir en el objeto mismo, al menos ser definidos científicamente en relación a un sujeto según el comportamiento que éste adopta en su presencia, ¿cómo definir del mismo modo caracteres tales como lo *gracioso*, lo *elegante*... (y con mayor razón lo *bello*, que despunta en el horizonte de esta teoría)? ¡Ya no se trata aquí solamente de una transposición de una *psicología del sujeto* al *objeto*, sino de una transposición de la *psicología del experimentador*, primero, al sujeto (mono o niño) y luego, por su intermedio, al objeto!

Husserl por lo menos tenía el mérito de no caer en esta confusión:

«El amor y el deseo pueden darle (al objeto) los caracteres

---

diferenciación afectiva, pero también estética: mamá es buena... mamá es bella, y, tal vez también, todas las mujeres que se parecen a mamá son bellas» (7 de noviembre de 1973, Cf. sobre este tema J.F. Le Ny: *Apprentisage et activités psychologiques*, P.U.F., 1967, págs. 119-121; H. Gratiot-Alphandéry y René Zazzo: *Traité de psychologie de l'enfant*, P.U.F., t. V; «Développement affectif et moral», Marc-André Bloch y H. Gratiot-Alphandéry, 1970, págs. 62 y sigs. y t. 3: *Enfance animal et enfance humaine*, 1, «L'enfance animale», Rémy Chauvin (1972), págs. 50-53. Si la reacción afectiva es inseparable de la percepción del esquema, todavía es necesario señalar que lo innato no es sonreír *a la madre*: «Contrariamente a lo que se podría creer, la sonrisa a las personas no se dirige de entrada de manera exclusiva ni privilegiada a la madre; su fijación sobre la madre es el término de un proceso evolutivo que toma varios meses» (*Traité* IV, pág. 63).En cuanto a la reacción estética, es un fenómeno *cultural*. Volveremos a encontrarnos con este problema en la segunda parte de este estudio.

21. *La motivation* (Symposium de los psicólogos de lengua francesa, Florencia, 1958), P.U.F., 1958, pág. 153.

de amable y deseable. Nótese que estos caracteres no son determinaciones objetivas. El objeto no es amable en sí, sino que el acto de amor lo colorea por así decir de tal modo que es *vivido* y *sentido* como amable». Pero, luego de él, «la escuela fenomenológica cayó, con las interpretaciones existencialistas, en el irracionalismo total[22]».

Es instructivo ver que todas las tentativas por fundar una estética «natural» reinciden en trasladar al *objeto* lo que pertenece al *sujeto*: condiciones de la sensación, de la percepción, de la impresión, de la emoción, del sentimiento, del juicio.

Volveremos a este estudio a otro nivel (Capítulo III, 3,9, etc.).

6. *Conclusión*. Si es producto del idealismo creer que la materia y sus cualidades sólo existen en la percepción humana, es producto de la confusión ideológica creer que, entre estas cualidades objetivas de la materia, se encuentra también la belleza (la esteticidad)[23].

Me parece que esta primera conclusión debe ser considerada como científicamente adquirida. De hecho, es poco refutada entre los marxistas. Pero, otra cosa es sacar todas sus consecuencias y, especialmente, la de que no puede existir ninguna definición física (matemática u otra) de un objeto estético, aunque fuese una obra de arte. Jacques Monod (*Le Hassard et la Nécessité*, Ed. du Seuil, 1970, págs. 18 y sigs.) imagina, para distinguir por medio de criterios objetivos entre objetos artificiales y objetos naturales, utilizar estos criterios para preparar el programa

22. Trân Duc Thao, págs. 145, 238.

23. Esta confusión es análoga a la que se produce con el *valor*: «La impresión luminosa de un objeto sobre el nervio óptico no se presenta como una excitación subjetiva del nervio mismo, sino como la forma sensible de algo que existe fuera del ojo. Es necesario agregar que en el acto de la vista la luz es realmente proyectada desde un objeto exterior sobre otro objeto, el ojo; es una relación física entre dos cosas físicas. Pero la forma valor y la relación de valor [...] no tienen absolutamente nada que ver con su naturaleza física. Es sólo una relación social determinada de los hombres entre sí que reviste aquí para ellos la forma fantástica de una relación de las cosas entre sí. Para encontrar una analogía a este fenómeno, es necesario buscarla en las regiones nebulosas del mundo religioso» (Karl Marx, *Le Capital*, Libro primero (1867), t. I. Ed. sociales, 1971, pág. 85. (Ediciones castellanas en Siglo XXI Edit. y Grijalbo).

de una calculadora encargada de realizar la distinción. Deduce la imposibilidad de lograrlo utilizando solamente criterios estructurales. El análisis de la función de las cualidades del objeto no sería tampoco suficiente. «Para lograrlo, es necesario un programa que estudie no sólo el objeto actual, sino su origen, su historia y, para empezar, su modo de construcción.»

Si se necesitan criterios semejantes para definir tan sólo la «artificialidad», con mayor razón de «artisticidad», la «esteticidad», la «belleza», no podrán definirse sólo en el objeto. Será necesario investigar su origen, su modo de construcción, su historia y sus modos de manifestarse.

CAPÍTULO II

Vegetales y animales: Los estetas filósofos

Sumario y extractos

[1. Vegetales]
[2. Animales]
    [Un esteta filósofo: E. Souriau]
    [2.1. La araña]
    [2.2. «Condicionamientos estéticos»]
    [2.3. Juegos]
    [2.4. Danzas]
        [2.4.a. abejas]
        [2.4.b. picones]
    [2.5. Los pájaros]
        [2.5.a. Comportamientos sexuales]

2.5.b. El ave del paraíso... A los que soñaban con estos jardines habitados por las aves del paraíso, las fotografías (*Le sens artistique...*, págs. 94-95) podrán parecerles decepcionantes: los famosos «paraísos» son, a pesar de todo, bastante rudimentarios, y no muy diferentes de los «jardines» de los pulpos (foto pág. 96), los cuales también despliegan a la entrada de su morada piedras y objetos multicolores. Sin embargo, en virtud de sus poderes discrecionales, Souriau los elimina: «En lo que respecta al jardín del pulpo, bien conocido por los pescadores del Mediterráneo, sería imprudente querer ver allí una necesidad estética; probablemente es el efecto fortuito de arrojar, fuera de la madriguera, detritus policromos, distribuidos con una apariencia de orden por sus diversos pesos y por las corrientes de agua» (pág. 90). Sin duda el pulpo no tiene alma de artista.

Digamos que, si existe un fenómeno estético indudable, no es a nivel del tilonorrinco, sino a nivel del filósofo. Y, para no apartarnos del buen método, dejemos esto para más adelante.

[2.5.c. El ruiseñor]

Si uno quiere mantenerse dentro de los límites de la prudencia científica, dirá que corresponde a los defensores de la esteticidad de la naturaleza, de la vida, de ciertas actividades animales, aportar la prueba de lo que plantean. Y, lo menos que se puede decir, es que esta prueba no ha sido aportada.

Lo que hemos señalado, por el contrario, es la intervención decisiva de la subjetividad del esteta filósofo, lo cual sólo puede incitarnos a la mayor prudencia en la continuación de nuestro estudio[1].

1. Un excelente ejemplo, a) de la intervención decisiva de la subjetividad (es decir, a fin de cuentas, de todo tipo de sentimientos, ideas, opiniones, influenciadas por las relaciones sociales) en la apreciación de la esteticidad; b) de la tendencia, cuando se posee una cultura científica (y con mayor razón cuando se es un auténtico sabio en algún campo), a objetivar esta subjetividad, a otorgarle criterios científicos, se encuentra en un artículo del profesor Konrad Lorenz, publicado en Leipzig en *Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde*, 59, 1940: «Nuestra sensibilidad específica por la belleza o la fealdad de nuestros congéneres depende muy estrechamente de los síntomas de degeneración debidos a la domesticación que amenaza a nuestra raza» (pág. 56) «...mientras una rama o un pueblo completo posee un alto grado de pureza racial, es posible juzgar a un individuo sólo según sus caracteres físicos» (pág. 58) «...Sería necesario, para la preservación de la raza, dedicarse a una eliminación de seres moralmente inferiores aún más severa que la que se realiza hoy en día...» (pág. 66).

Si bien no han cambiado las relaciones socio-económicas básicas, al menos ha cambiado la relación entre las fuerzas sociales y las condiciones ideológicas entre 1940 y 1973. Ahora, Konrad Lorenz ha declarado: «Lamento profundamente haber podido llegar a pensar que la doctrina nazi podía ser honesta; esta doctrina es falsa.» Esperemos que su sensibilidad ante la belleza y la fealdad también hayan cambiado... (Cf. también *L'Humanité*, pág. «Speciale-idées» del 2 y 30 de noviembre de 1973).

CAPÍTULO III

La psicología animal

0. Después de haber saludado cortésmente a los filósofos, preguntemos a los científicos (zoólogos, etólogos) qué es lo que pueden aportarnos para circunscribir y, si es posible, ubicar nuestro campo de investigación.

Seamos claros a propósito de la psicología. Cierta corriente actual tiende a despreciarla, a rebajarla al rango de ideología (para colmo, burguesa). De hecho, la crítica al «psicologismo» es un tema fundamental de la psicología de Husserl (1900). Es positiva en el sentido de que apunta a la filosofía dominante de la época, en que la burguesía, llegada al poder, abandona el materialismo que profesaba en su fase ascendente y pretende que lo real sólo es un conjunto de estados de conciencia, que la ciencia sólo es un producto de la conciencia subjetiva y remite las leyes lógicas a la psicología[1].

Esta tendencia de la ideología dominante (por ejemplo, reducir los conflictos de clase a conflictos psicológicos) sigue actuando. Es notable, pero se la encuentra bajo otra apariencia en artistas modernos con pretensiones revolucionarias. Cuando Robbe-Grillet dice, en el Coloquio de Cérisy (11 al 16 de septiembre de 1970) dedicado a la «Creación artística y científica»[2]: «Ha sido justamente uno de los descubrimientos de la ciencia moderna que los investigadores científicos no describían el mundo exterior, que sólo describían el propio espíritu del hombre, que un matemático que producía una ecuación concerniente

1. Véase Trân Duc Thao, *op. cit.* especialmente págs. 14, 23.
2. *Art et science: De la créativité.* Union générale d'edition, 10/18, 1972, pág. 178.

al movimiento de un astro, describía en realidad no el movimiento del astro tal como es en lo absoluto, sino el movimiento del astro visto por el espíritu humano; otro animal pensante que describiera el mismo fenómeno, hubiera producido un sistema totalmente diverso de ecuaciones. Por lo tanto, a ese nivel, vuestro trabajo es el mismo que el nuestro. Inventáis un mundo que no existe...» él, tan desdeñoso de las formas de arte «del siglo XX», no se da cuenta de que lo que presenta como un descubrimiento de la ciencia moderna, no es otra cosa que la ideología de la burguesía triunfante a fines del siglo XIX.

Pero, después de esta época, la psicología ha comenzado a constituirse como una psicología científica. El hecho de que aún sólo sea una «ciencia en gestación»[3], lo que se manifiesta de manera muy evidente, por ejemplo, en ciertos titubeos de sus conceptos, no debe llevarnos a descuidar el «núcleo de verdad» que ya ha logrado dar a luz.

«Sucede, en efecto, que ciertos marxistas tengan prevenciones frente a la psicología o, como se dice a veces, aparentemente sin una preocupación exagerada por precisar el sentido del término, frente al "psicologismo" [...] No se puede escapar a la psicología, ni en materia política ni en materia histórica [...]

«El carácter social viene *después* [...] Si queremos tener una visión exacta de este carácter social del psiquismo humano, debemos comprenderlo como el resultado de un movimiento y preguntarnos por aquello que se encuentra "antes". Es necesario por lo tanto recordar que el hombre es el producto de una larga evolución biológica, que él mismo pertenece al reino animal, y que es vano pretender conocerlo independientemente del proceso que le ha dado vida. Es por eso que hay mucho que aprender de la psicología comparada y del estudio del psiquismo animal [...] La experiencia muestra que un gran número de leyes psicológicas fundamentales son *comunes* al hombre y al animal[4].»

Si queremos fundar una estética científica, será necesario hacerlo de acuerdo con esta psicología. Esto nos permitirá reubicar el fenómeno estético en el conjunto de los comportamientos humanos y aún situarlo en la línea de ciertos comportamientos animales.

3. Vĕase Lucien Sève: *Marxisme et Théorie de la personalité*, *op. cit.*, cap. 1.
4. Jean-François Le Ny: *Psychologie et matérialisme dialectique*; Le Pavillon, Roger Maria ed., 1970, págs. 50-51, 77.

1. Así como la materia «inanimada» es inseparable del movimiento, desde los primeros estadios animales (amebas, gusanos) se observa una «actividad rítmica espontánea», «sin finalidad» («cinesis fundamental») que se ejerce fuera de toda necesidad fisiológica, pero es exasperada por el estado de necesidad[5].

Nos vemos llevados a definir una «necesidad (o una pulsión) de actividad»[6].

Esta «pulsión» será discernible a título de componente más o menos integrado en una multitud de comportamientos (o de conductas) y la encontraremos nuevamente en el estadio de los vertebrados superiores (y por lo tanto del hombre), clasificada entre las «necesidades primarias» y jugando un rol esencial sobre el cual volveremos[7].

Pero otros psicólogos expresan de diversa forma la misma comprobación: «Nosotros no alineamos la actividad entre las necesidades *primarias*, escribe Jean-François Le Ny; pero es para conferirle un estatuto más fundamental, puesto que la consideramos, en cierto modo, como más primitiva que ellas.»

. . . .

«Por el contrario, la atividad constituye la característica esencial y normal de un organismo animal, y sobre todo la propiedad fundamental de la existencia humana. Es claro que, en este punto, uno se encuentra ante una opción que tiene gran importancia filosófica y cuyas incidencias sobre la idea que uno pueda hacerse acerca de los fines de la vida humana son considerables...»

Así, la observación permite descubrir «comportamientos brutos», cuyas secuencias relativamente largas «parecen no entrar en los marcos establecidos para las conductas motivadas».

. . . .

5. *Traité de psychologie expérimentale*, I, 1963, pág. 141 y sigs.: Piaget, que cita Lorenz, Tinbergen; Viaud; *Les Instincts*, págs. 20, etc.

6. Primer ejemplo de las incertezas de la terminología: los conceptos de «pulsión», «necesidad», «tendencias», «valencias», etc., no están siempre provistos de una definición unívoca y su empleo varía según los autores. En particular la palabra «pulsión» no abarca la misma realidad en Freud (*Trieb*) y en Piéron.

7. Henri Piéron: *La Motivation*, *op. cit.*, págs. 40 y sigs.

Este «comportamiento bruto» es susceptible de aprendizaje; entre los jóvenes se organiza como «juego»; las necesidades fisiológicas y las estimulaciones del medio entran en interacción con él.

Puede suceder que el individuo tenga a su disposición un exceso de «*actividad espontánea*», que desborde las exigencias de sus motivaciones primarias, y sea susceptible de cristalizar [...] en torno a cristalizaciones secundarias [...] forjadas por él mismo...[8] ».

Naturalmente, en el hombre, estas situaciones están ligadas al conjunto de las relaciones sociales.

[2. *Tactismos y tropismos*]

3. *Instintos*. Una de las ideas directrices de Lorenz y de Tinbergen es que «el animal con frecuencia actúa inútilmente, desde el punto de vista de la adaptación al medio [...] El instinto de la caza, entre los carniceros, es absolutamente independiente del estado de nutrición del animal[9] ». Es posible observar «actividades vacías», que «tienen su fin en sí mismas»[10] y que se ligan pues, por una parte, a esa «necesidad de actividad» de la que hemos hablado al comienzo y que entra en juego sobre todo cuando las otras necesidades están satisfechas, y a la «necesidad de estimulación».

Es interesante observar ciertos comportamientos (actividades de sustitución, *Ersatz*) «que parecen servir de exutorio a "un exceso de motivación cuya descarga por las vías normales está impedida" (Tinbergen)[11] .»

Así, cuando el macho, en lugar de encontrar a la hembra, encuentra a otro macho, sustituye la consumación del acto sexual por un comportamiento de agresividad. Por el contrario, «esta combatividad, en los pájaros, tiene con frecuencia como sustituto el canto» (pág. 63).

A veces, el retardo provoca «un estado de éxtasis o de trance», o actos «de aspecto incoherente, inapropiado o excesivo [...] manifestaciones de carácter extraño y violento» (pág. 101), «que pueden parecer un simple juego o lujo gratuito» (pág. 139).

8. J.-F. Le Ny: *Apprentissage et activités psychologiques*, P.U.F., 1967, págs. 46-61.

9. G. Viaud: *Les Instincts*, págs. 50, 51, 63.

10. *Ibídem*.

11. L. Bounoure, *op. cit.*, pág. 102.

En el mismo orden de ideas, Pavlov ha observado que los perros sometidos a una prueba demasiado difícil o insoluble para ellos tenían reacciones particulares: agresividad o neurosis, etc.

Veremos como estas actividades de sustitución juegan en el hombre un papel importante y especialmente en el comportamiento estético[12].

Entre las conductas instintivas difícilmente explicables en términos de adaptación, o de utilidad vital, detengámonos en la de un ermitaño (*Pagurus arrosor*) con respecto a una anémona (*Sagartia parasitica*). La anémona es tratada de diversas formas por el Paguro: si no tiene concha, le sirve de hábitat; si tiene hambre, se nutre de ella. Pero cuando su abdomen está saciado y se encuentra al abrigo de una concha, busca una anémona por los alrededores. Por medio de la vista, detecta una Sagartia a cierta distancia (rol de los estímulos visuales, olfativos, táctiles determinados). Apenas ha reconocido a la anémona trepa a ella, la separa de su soporte con sus patas y pinzas, la aprieta y la mantiene contra su concha hasta que la Sagartia se fija a ella. Su comportamiento queda entonces en «equilibrio»; ahora es la Sagartia la que se nutre de los desechos del festín del Paguro.

Para «explicar» estos hechos descubiertos por Brock en 1927, Russel (1936) creyó necesario introducir la noción de «valencia-afectiva»: la Sagartia tendría para el Paguro, según su estado interno y las circunstancias externas, tanto la «valencia-hábitat» y la «valencia-alimento», como la «valencia-ornamento»[13].

Nicole Bonaventure, del Laboratorio de Psicología animal de la Facultad de Ciencias de Estrasburgo, quien me ha comunicado estas informaciones (12 de abril de 1961), hace «todas las reservas posibles» acerca de esta interpretación. Por asombroso que pueda parecer este comensalismo, parece arbitrario atribuirle un valor estético. Sólo a los ojos de los humanos el animal-flor puede parecer «ornamental». Es necesario señalar que Russel no da a la noción de valencia el sentido de un juicio de valor; expresa solamente una relación entre tal objeto y tal animal según su estado fisiológico. Digamos que la etiqueta de «ornamento» es, al me-

12. Véase Burt (1933) sobre la psicología del arte, citado por R. Francès: *Psychologie de l'esthétique*, pág. 11, n. 1.

13. Véase Russel: *Le Comportement des animaux*; trad. F. Gidon, París, 1949.

nos, poco afortunada, y que la prudencia científica consiste en no buscar una pseudo-explicación en las «valencias» que se asemejan demasiado a cierta *«virtus dormitiva»*, sino en constatar objetivamente que «la fijación de la Sagartia sobre la concha del Paguro obedece sin duda a un determinismo biológico que no conocemos» (Nicole Bonaventure).

[4. *Memoria y construcción psíquica*]

5. *Las sensaciones*. Con el desarrollo de los aparatos sensitivos especializados, encontramos a una escala superior un cierto margen de arbitrariedad en relación a la utilidad vital.

5.a. El aparato gustativo, por ejemplo, permite en general elegir los alimentos capaces de satisfacer las necesidades orgánicas, descartando los que podrían ser peligrosos. Se conocen también «hambres» particulares que corresponden a ciertas carencias. Sin embargo, estos fenómenos adaptativos no dan cuenta del detalle de la realidad, y ha sido necesario construir la noción de «palatabilidad» (*«palatability»*, Young, 1948) para indicar la preferencia por ciertos alimentos, no sobre la base de una necesidad orgánica, sino según un cierto acuerdo de la composición físico-química con el aparato gustativo (sabor).

«Animales que presentan carencias de vitamina A y D se dejan conducir por su preferencia por los alimentos de gusto dulce, aunque las sustancias más ácidas responderían mejor a sus necesidades [...] Además, se comprueba que también son codiciadas ciertas sustancias nocivas.»

Estas «valencias» varían según las especies. La experiencia anterior y el aprendizaje juegan un rol importante. Estas divergencias entre el «gusto» y la utilidad vital se acrecentan todavía más en el hombre.[14]

5.b. Pueden hacerse observaciones análogas sobre el funcionamiento de los otros sentidos: olfato, oído, vista. La gama de los perfumes es muy rica y parece imposible explicar el hecho de que nos parezcan agradables o desagradables en relación con la utilidad vital, sino en muy débil medida.

14. J. Nuttin: *Traité de psychologie expérimentale*, V, pág. 13.

Independientemente de toda utilidad vital, nuestro oído (y tal vez el de ciertos animales) recibe como agradables las vibraciones sinusoidales correspondientes a los sonidos (relativamente) puros. Por el contrario, ciertos ruidos agudos —como un rechinar de puertas— que no representan ninguna amenaza seria para el organismo, provocan una sensación extremadamente desagradable.

Algunas veces se ha calificado al oído y la vista como «sentidos estéticos». Pero, en el estadio de la sensación, nada permite distinguirlos del olfato, del gusto, del tacto, que procuran también «afectos» agradables o desagradables.

Por el contrario, es bien cierto que tales particularidades han podido servir de *sustrato* a la constitución de comportamientos estéticos.

La vista es agradablemente afectada por lo luminoso, brillante (dentro de ciertos límites): es la expresión del fototropismo dentro del aparato sensorial, fototropismo tan antiguo como la vida. La luz jugará un rol capital en las artes plásticas y en la literatura:

Ακτις ʽαέλιου, τὸ καλλιςτὸν... φάος[15]

Pero las artes deberán ser creadas. Hasta que los hombres no hayan podido encontrar actos y palabras para expresar esta concordancia, fruto de millones de años de evolución, entre ciertas vibraciones electrónicas y sus órganos receptores —y, como dice Balzac, «el matrimonio de la luz y sus ojos[16]»— será perfectamente vano calificar como «estético» el «placer luminoso».

Los colores puros también parecen agradables. Se ha intentado (Winch, Garth, Michaels, Martin, etc.) definir sensaciones visuales elementales específicamente bellas en el hombre y el niño. Si estas investigaciones han probado algo, es que «es difícil», yo diría «imposible», ligar la excitación aislada, como tal, al placer estético[17]».

Este «acuerdo» entre ciertos excitantes físico-químicos y la morfología de los aparatos sensoriales, con un margen de independencia en relación a la utilidad vital estricta, es la única base

15. [Rayo de sol, bellísima luz...], Sófocles, *Antígona*, 100-101; es la primera entrada del coro celebrando la victoria de Tebas.

16. *Le Lys dans la vallée* (Carta de Madame de Mortsauf al Marqués de Vandenesse).

17. Henri Piéron: *Psychologie expérimentale*, pág. 73, véase R. Francés: *Psychologie de l'esthétique*, págs. 18, 71 y n. 1, 84-85.

objetiva, científica, que he podido encontrar para esta «armonía preestablecida que no tiene necesidad de un Dios porque ella es Dios» postulada por Mikel Dufrenne (véase más arriba, cap. I, 3). Es verdad que estos agentes físico-químicos son «susceptibles de una estetización». Pero no son los únicos: los desarrollos sociales del «arte culinario» (sin hablar de las otras artes) muestran con evidencia que los agentes que «por sí mismos» provocan un efecto desagradable (por ejemplo la pimienta) se convierten en «necesarios» para el logro de las comidas. Lo mismo sucede con todas las otras sensaciones, y si bien los «efectos elementales» que son inseparables de ellas juegan un rol en la construcción del sentimiento estético, están lejos de ser lo esencial.

Por el contrario, hay que recordar ciertas comprobaciones objetivas: el efecto excitante del color rojo no sólo en el hombre sino en los animales, que tiene frecuentemente el rol de estímulo-señal; el efecto más calmante, incluso deprimente, de la luz azul, etc. El Grupo de Estudios e Investigaciones del Ministerio de la Vivienda y el Medio Ambiente francés ha publicado un estudio sobre *L'affiche, moyen d'expression de la société urbaine* en el que se encuentran datos interesantes: el tiempo necesario para la visibilidad de los colores varía de 226/10 000 de segundo para el rojo a 598 para el azul y 963 para el amarillo; las asociaciones de colores más «asombrosas» y sus «mejores combinaciones»; sus efectos «psicológicos»: el rojo engendraría entusiasmo, pasión, violencia; el amarillo sería «vitalizante y tónico»; el verde «tranquilizador»; el azul «uno de los colores más eficaces para la calma del organismo»[18]...

Estas experiencias hechas sobre hombres y (a falta de referencias, podemos suponer que «occidentales» del último tercio del siglo XX) integran por cierto elementos culturales. Sería interesante saber en qué medida serían válidas en el estado animal.

El uso de colores «funcionales» es un dato de la ergonomía, de la arquitectura moderna y del «*human engeneering*». Tales efectos objetivos no dejan de jugar su rol en el sustrato inconsciente de la impresión compleja de lo «bello».

18. *Flash-Communications*, Ministère de l'Equipament, nº 10, mayo 1972.

Señalemos ahora que el rojo y el amarillo parecen ser los primeros colores percibidos por el niño[19]. Pero observaciones hechas sobre pueblos antiguos o «primitivos modernos» parecen comprobar que la percepción y la apreciación de los colores están ligadas a toda una cultura técnica e histórica; en ese aspecto ya nos apartamos mucho de la simple «sensación».

Ahora sería tentador estudiar las formas. Lo que sabemos acerca de otros sentidos podría incitarnos a pensar que en el origen de ciertas preferencias por las formas regulares se encuentra también un cierto acuerdo con la estructura del aparato visual. Sin embargo, ya el reconocimiento de las formas más simples pertenece al campo de la *percepción*, y lo volveremos a encontrar a ese nivel.

5.c. Pero la «esteticidad» no está ligada sólo a dos sentidos, y Leroi-Gourhan ha comprendido bien que todos los sentidos, incluso la sensibilidad visceral (cinestesia) y muscular (kinestesia), se encuentran «a disposición de la superestructura artística[20]».

En conclusión: ningún sentido es, por sí mismo, «estético». Sólo estudiando la ***historia*** humana podremos intentar comprender a través de qué proceso «los sentidos se han vuelto teóricos».

6. *La emoción*. A partir de los vertebrados, la estructura fisiológica permite estudiar objetivamente la emoción, aunque sólo pueda ser diferenciada del conjunto de una conducta por abstracción.

Pone en juego numerosos centros nerviosos que se van haciendo más complejos en el curso de la evolución; de la médula al bulbo, a la sustancia reticulada que la atraviesa, al tálamo y al hipotálamo, a los cuerpos estriados, al rinencéfalo y al hipocampo... Es necesario agregar los sistemas orto y parasimpáticos, y el juego de las hormonas, para llegar a manifestaciones que pongan en juego el conjunto del cuerpo: circulación, respiración —mímica, agresión o fuga, etc.

19. «El color es durante largo tiempo la característica dominante del mundo del niño (con el rol particular de la oposición del rojo al resto)» (J.-F. Le Ny, nov.-dic. 1973).

20. *Le Geste et la Parole*, Albin-Michel, 1964, ** *La Mémoire et les rythmes*, págs. 98 y sig.

En el sentido estricto del término, la emoción sólo es un nivel mal definido dentro de un continuum: «Estimulando progresivamente la sustancia reticulada, se pueden seguir, en efecto, los diferentes estados sucesivos en un animal, desde el sueño más profundo, pasando por la reacción de atención, hasta el estado de rabia o de miedo. A estos diferentes estadios corresponden manifestaciones fisiológicas observables...[21] ».

Dada la variedad de los procesos considerados, se podría concebir una clasificación biológica de las emociones fundada sobre la dosificación de cada manifestación en relación con las otras. Y algunos autores han intentado efectivamente descripciones de este tipo, pero los resultados han sido bastante confusos. Lo máximo que se logra es distinguir emociones en que dominan los efectos estimulantes (ortosimpático) o, al contrario, los efectos depresivos (parasimpático). Pero es imposible fundar sobre esa distinción, otra entre emociones agradables o desagradables[22].

Se trataría más bien de una cuestión de temperamento (la alegría, o la rabia, hacen enrojecer a unos y palidecer a otros), o de una disposición afectiva inicial: un hecho puede provocar reacciones exuberantes y en otro momento análogo, un acontecimiento provoca una reacción depresiva.

George Dumas ha realizado un análisis más profundo de las emociones:

«Todo lo que la fisiología de los centros nerviosos, del simpático, del parasimpático, de las glándulas endocrinas puede aportar, así como los aparatos respiratorio y circulatorio, etc., debe pasarse por el tamiz, pero es insuficiente para dar cuenta de la diversidad de las emociones, cuya especificidad psicológica es necesario admitir[23].»

Los trabajos modernos no han hecho más que confirmar estos resultados. Los psicofisiologistas disponen de importantes medios tecnológicos: electroencefalogramas (EEG), electrodermograma, EMG de superficie e intramuscular, electrocardiograma, medida de la presión arterial, neumograma...

21. *Traité de psychologie expérimentale*, V, cap. XVI, «Les émotions», por Paul Fraisse, pág. 92.

22. H. Piéron: *Psychologie expérimentale*, pág. 56, n. 1.

23. H. Bergeron: en «La psychologie du XXe siècle» *Journal de Psychologie*, nº especial, 1954, pág. 267.

Se han estudiado las configuraciones de índices en función de la significación afectiva de la situación y se han obtenido resultados que han hecho renacer la esperanza de una categorización de las emociones. Sin embargo, Paul Freisse expresa la opinión de que «las reacciones fisiológicas emotivas no se distinguen por la calidad sino por la cantidad[24] ».

Desde el punto de vista cualitativo, la experimentación ha confirmado especialmente «una cierta estereotipia de las respuestas de un individuo dado según el tipo de agresión..., la notable estabilidad del carácter individual de las respuestas (vueltas a encontrar con cuatro años de intervalo)», lo que permite establecer «la existencia de una verdadera personalidad fisiológica como resultado a la vez de la herencia genética y de la historia individual» (III, pág. 69). El «*pattern*» emocional varía considerablemente más según los individuos que según las situaciones.

La mímica forma parte de las reacciones emotivas. Sin embargo, aun en el hombre, donde es infinitamente más expresiva que en los animales, la expresión del rostro no basta para distinguir las emociones: si se presentan, separadas del contexto, fotografías en que se ha captado la expresión espontánea de emociones diversas, no se obtienen buenos resultados. Éstos mejoran cuando se presentan fotos de actores mimando la emoción, pero siguen siendo bastante ambiguos. (V. págs. 126-133).

De hecho, lo que hace reconocer la emoción es el conjunto de la situación, y una prueba suplementaria acerca de esto ha sido aportada por los famosos montajes cinematográficos de Lev Koulechov, con la misma expresión (neutra) del actor Mosjoukine ante un plato de carne, una mujer o un cadáver.

Es necesario agregar aún que no existe la «situación emocionante» en sí: el efecto emotivo es el resultado de una relación entre la situación y el sujeto (pág. 102). Será necesario que lo recordemos para estudiar los efectos de la obra de arte.

Será necesario también tener presente el carácter *social* de las emociones (Wallon); es bien conocido el poder del «contagio emocional» y se ha llegado a hablar de un verdadero «lenguaje emocional» que varía según los medios (V. págs. 97, 110-111).

24. *Traité de psychologie expérimentale*, III, 1966: «Psychophysiologie du comportement», pág. 69, V, pág. 92.

En una palabra, los procesos emocionales subcorticales sólo juegan un papel secundario en la vida de los vertebrados superiores. Aun las llamadas «emociones fuertes» (miedo, cólera) son procesos afectivos corticales. No pueden llegar a desencadenarse sin un paso del influjo nervioso por el córtex y, de allí, al tálamo. El sistema cortical y el tálamo-afectivo no dejan de interactuar en el desencadenamiento del comportamiento específico. Con mayor razón en lo que algunos llaman «las emociones finas», «las emociones-sentimientos», el rol del córtex es preponderante.

A este respecto, Paul Fraisse aporta una precisión de vocabulario: «Hablar de emoción como sinónimo de sentimiento, como en la expresión "una emoción estética", es una debilidad de lenguaje» (pág. 96).

En resumen, no existe la «emoción estética», sólo la «sensación estética». Lo que se designa como «emoción estética» es una emoción que nace en el transcurso de un proceso mucho más complejo, que interesa las zonas superiores del córtex.

7. *La percepción.* Antes de estudiar el sentimiento, es necesario detenernos en la percepción: sin estudiar el proceso de la percepción no pueden comprenderse los fenómenos estéticos. En este campo son decisivos los aportes de la biología y de la psicología experimental.

Contrariamente a la sensación, término que designa, por abstracción, la transmisión de *una* estimulación recibida por *un* órgano sensitivo a *una* «área» sensitiva del córtex, la percepción pone *en relación* elementos percibidos en *campos diferentes*. Como mínimo, para que se hable de percepción visual, tendrá que haber al menos un cambio en el enfoque[25].

Por otra parte, los fenómenos perceptivos no se pueden separar de la afectividad y de la actividad más que por abstracción: «La percepción, fenómeno activo, implica que el objeto —o la situación— es percibido no sólo como tal, sino con su valor emotivo[26].»

Todo este mecanismo es más complejo. Pone en juego al menos un órgano sensitivo, frecuentemente varios a la vez, fibras

25. Jean Piaget, en el *Traité de psychologie expérimentale*, VI, 1963, pág. 16.

26. Paul Fraisse, *ibíd.*, V, pág. 83.

conductoras que, con relevos, especialmente en la sustancia reticulada y el tálamo, llegan hasta el córtex, primero a las áreas primarias de proyección (área visual, área auditiva, etc.) como en la sensación, luego a las áreas secundarias, psicosensitivas, de asociación, etc.

Todavía no sabemos gran cosa acerca de la fisiología de la percepción. Sin embargo, los estudios más recientes no la presentan como un trayecto único de sentido, por complejo que fuere. Se trataría más bien de un desencadenamiento de circuitos complicados, con efluencias, giros, interacciones múltiples: en el tronco, sustancia reticulada, alertada al paso del influjo, lanza hacia todas partes señales de atención, por un lado, al córtex, por otro, al tálamo y a los otros centros subcorticales de las emociones, que ponen en movimiento o rigen los sistemas simpáticos, las glándulas endocrinas y, por intermedio de los cuerpos estriados, la mímica afectiva. Entre estos centros se establecen circuitos complejos, con «*feed back*». Apenas alcanzada, la corteza cerebral ejerce una «influencia centrífuga sobre la información: ciertas fibras de las vías ópticas, en lugar de volver del cuerpo articulado (tálamo) al área estriada, van a contracorriente desde la corteza hasta este cuerpo articulado». Lo mismo sucede con las vías acústicas. No se trata aquí de reflejos motores que, se sabe, dirigen y acomodan los órganos receptores en función de la fuente de estímulo, sino «de una influencia que, ejerciéndose por facilitación o inhibición, intervendrá como un juego de regulación o de modulación» sobre la percepción misma, sobre la objetivación, sobre la organización y la comprehensión del «campo-perceptivo» de un «*self regulating feed-back*»[27] (sistema auto-regulado de retroalimentación).

«La excitación eléctrica de un punto del lóbulo occipital[28], realizada por Förster y Penfield, produce sólo la visión de una mancha luminosa. Para obtener una percepción determinada es necesario alcanzar otras regiones corticales que evocan experiencias individuales. El sujeto asiste entonces a la reviviscencia de

27. Auguste Tournay: *Recherches nouvelles sur les régulations et les ajustements par le système nerveux*, «La Psychologie du XXe siècle», págs. 24-28, 41.

28. Área visual.

imágenes que puede identificar: ve y escucha cosas que tienen un sentido para él (citado por Piéron)[29] ».

«La conducción de los influjos aferentes a las áreas primarias de proyección no llega a producir *gnosis*, es decir, identificaciones conscientes de la fuente estimuladora exterior [...] A medida que se precisan nuestros conocimientos, se extienden las áreas que colaboran a la producción de las percepciones, se da más lugar a la intervención de la experiencia anterior[30] .»

Numerosas experiencias prueban que «el equipamiento perceptivo innato» es prácticamente nulo. En efecto, en el recién nacido, todas las células del córtex ya existen, pero sólo después del nacimiento se establecen las conexiones entre las neuronas y la mielinización de las fibras nerviosas, lo que permite una conducción mucho más rápida del influjo nervioso.

Esta maduración está en relación con el *funcionamiento* de las vías nerviosas: «La estimulación repetida en el animal recién nacido acelera la mielinización del tracto óptico.[31] »

Por el contrario, el animal que ha sido privado de luz desde el nacimiento, queda inmaduro. Gatitos y monos que fueron cegados en los primeros meses no presentan ningún signo de actividad visual cuando son nuevamente sumergidos en un medio luminoso[32] .

De un modo general, las estimulaciones favorecen el desarrollo. La ausencia de estímulo y de actividad es tan nociva como la subalimentación[32] . Se puede pues definir objetivamente una *necesidad* de actividad y de estímulos.

Es naturalmente imposible «leer» en el tejido cerebral todo el desarrollo perceptivo. Pero se puede hacer un estudio experimental del mismo a nivel del comportamiento.

Se constata así que si cada percepción deja un trazo (gramma) y si cada una vuelve a utilizar todo el sedimento adquirido del desarrollo ulterior, el desarrollo perceptivo, lejos de ser «un simple proceso de sedimentación pasiva de las impresiones sensoria-

29. A. Tournay: *Recherches nouvelles*, etc. *loc. cit.*
30. Robert Francës: *Le Développement perceptif*, P.U.F., 1962.
31. *Traité de Psychologie de l'enfant*, publicado bajo la dirección de Héléne Gratiot-Alphandëry y René Zazzo, P.U.F., t. 2, 1970, pág. 233.
32. *Traité de psychologie de l'enfant*, t. 3, 1972, pág. 30-33; R. Francès, *op. cit.*, págs. 20-21.

les», se presenta como «una dialéctica del efecto padecido y de la actividad por la cual el organismo y el sujeto reciben este efecto y lo transforman cualitativa y cuantitativamente»[33].

La percepción es un fenómeno adaptativo. La etapa más primitiva de la percepción visual es la segregación de una superficie limitada y distinta de lo que la rodea, presentando con el fondo una oposición de luminosidad, sin que entren en juego las propiedades figurales de la superficie.

Hasta las formas más simples, para ser reconocidas, (por lo tanto percibidas como formas) exigen un aprendizaje que pone en juego los «trazos» dejados en el córtex por las primeras percepciones, a partir de las cuales se producen fenómenos de *identificación* y de *diferenciación*. Una forma más compleja exigirá una exploración de los puntos significativos y por lo tanto varios enfoques visuales. Sólo cuando esta forma haya sido *conocida* y registrada en la memoria podrá ser *reconocida* y servir de base a exploraciones más complejas y precisas. Las propiedades figurativas (forma, color, etc.), los detalles, las particularidades, etc., «son objeto de aprendizaje y de adición[34] ».

Sin duda corresponden a este estadio las experiencias de Rensch (documentación comunicada por Nicole Bonaventure). Tratando de averiguar si los «factores estéticos» juegan un papel «espontáneamente» en la percepción visual de ciertos vertebrados, desde las clases inferiores, Rensch colocó ante unos peces series de dibujos con contornos regulares e irregulares en negro o de color. Señala que estos animales no manifiestan ninguna preferencia por los contornos regulares, nada que pueda denotar en su percepción la existencia de «factores estéticos». Por el contrario, los pájaros de la familia de los córvidos, chovas y cornejas, siempre prefieren los «*patterns*» geométricos regulares a los irregulares y los dibujos coloreados a los monocromáticos. Rensch saca de aquí la siguiente conclusión: «Podemos afirmar que los factores estéticos ópticos o acústicos (en el canto de los pájaros en particular) no se dan solamente en la actividad del hombre, sino también en la de los mamíferos y los pájaros.» Por el contrario, no se los encuentra aún en los peces.

33. R. Francès, *op. cit.*, págs. 8-11.
34. R. Francès, *op. cit.*, págs. 21-22.

Según Rensch, estos factores son: 1. La «*Erfassbarkeit*», factor estructural global. 2. La «*Rekurrenz*», o ritmo, o simetría[35].

A mi modo de ver, de acuerdo con estas conclusiones podemos señalar: A Rensch no le falta razón cuando pone entre comillas en su título el epíteto de «estético» aplicado a los factores que estudia. En realidad, se trata de formas generalmente geométricas, más o menos regulares (redundantes en el sentido de la teoría de la Información). Por el contrario, cuando hay *Rekurrenz*, repetición regular de formas simples, o cuando el «color abigarrado» es preferido al monocromático, se trata de formas menos «buenas». ¿Por qué habría que considerarlas estéticas? A falta de una definición matemática imposible, la calificación de «estética» supera la simple descripción objetiva y hace correr el riesgo de caer en la amenazante «ilusión retrospectiva».

Es necesario señalar también las experiencias de Forgus (1955) que demuestran la importancia de la estimulación sensorial en la percepción y el aprendizaje. Forgus colocó «en las jaulas de las ratas paneles con diferentes figuras (cuadrado, círculo, cruz y triángulo). Mucho más adelante, enseñó a los sujetos a evitar una de las figuras, mientras que otra de ellas constituía la señal de recompensa. Los sujetos del medio enriquecido lo lograban mejor que los testigos[36].»

Si bien estas experiencias muestran el papel del aprendizaje en la percepción de las formas, no excluyen una preferencia innata por la regularidad de las formas, aún no reconocidas distintamente, preferencia que se podría explicar por un cierto sustrato a nivel de la sensación (comparable a la preferencia por la audición de sonidos puros) y a nivel de la percepción porque son las primeras que llegan a ser «comprendidas» en el desarrollo perceptivo (?).

De la misma manera se desarrollan las percepciones producidas por cada uno de los otros sentidos y sobre todo (es el caso general) las percepciones producidas por la coordinación de varias sensaciones diferentes.

8. *La «construcción del objeto»*. Estas percepciones conducen a la «construcción del objeto», para la cual se pueden distinguir seis

35. Rensch, B.: «Die Wirksamskeit "aesthetischer" Faktoren bei Wirbeltieren». *Z.F. Tierpsychologie*, 1958, 15, 447-461.

36. *Traité de psychologie de l'enfant*, III, 1972, pág. 38.

etapas sucesivas (Jean Piaget, Th. Goin Decarie[37]) y que necesita de otras percepciones, especialmente táctiles y cinestésicas (percepción de los músculos y los tendones), ligadas a acciones, movimientos, desplazamientos y procesos *intelectuales* (clasificación, interpretación, etc.).

Esta construcción hace intervenir fenómenos de *constancia*: interpretación (sin corrección consciente) del tamaño, de la forma, del color... como constantes, a pesar de los desplazamientos o de las diferencias de iluminación que modifican la imagen retiniana, etc.

Naturalmente, la interacción social y, especialmente, el *lenguaje* desempeñan aquí un gran papel, por lo que se puede admitir que ningún animal logra, como el hombre, una construcción acabada del objeto[38].

Igual que cada percepción, cada objeto reviste un valor afectivo debido a sus cualidades objetivas, a la situación, al estado fisiológico del sujeto, a las influencias sociales, a accidentes individuales, en relación con el marco de referencias anteriormente construido dentro del que vienen a ocupar su lugar.

Pero lo que caracteriza la percepción —incluso la percepción del objeto— es que los diferentes estadios genéticos se integran en esquemas más y más complejos, que se van *automatizando*. Así la «*percepción inmediata*», lo que «salta a la vista», el «fenómeno», el hecho de que una manzana sea percibida como «una manzana» no es una proyección del objeto tal cual es, sino la «resultante automatizada de actividades perceptivas anteriores» coloreadas de afectividad[39].

«La aparente inmediatez de la percepción, el sentimiento de familiaridad que nos da, nos impide apreciar en ella los productos elaborados cuya complejidad no cede en nada a la de la memoria, la inteligencia, la imaginación[40].

. . . .

37. *Traité de psychologie expérimentale*, VI, pág. 34.

38. Trân Duc Thao supone que los peces pueden concebir un «objeto fantasma», los mamíferos un «objeto real». Los antropoides lograrían una «imagen» mental del objeto, sólo los hombres pueden llegar al concepto. (*op. cit.*, 2a. parte, cap. I).

39. Jean Piaget: *Traité de psychologie expérimentale*, VI, págs. 54 y sigs.

40. R. Francès: *Le Développement perceptif*, pág. 3.

9. El *apego*, la «*impronta*», la *agresividad* (resumen). Son bien conocidos los trabajos de Lorenz: los gansos criados en incubadora la siguen como si fuera su madre y se refugian junto a ella con gritos de horror cuando ven una oca. Se ha logrado que algunos pájaros consideraran como su madre a cualquier tipo de objeto móvil: cojín, pelota de ping-pong... a veces un objeto inmóvil o el detalle de un objeto. «No cabe ninguna duda de que en el hombre deben ser igualmente observables fenómenos análogos y que corresponden sin duda a más de una anomalía originaria ignorada[41] ».

Los trabajos de René Zazzo llegan a considerar la «impronta» como un caso particular de «*apego*»[42] : lazos de apego específico de un individuo a otro, del hijo a la madre. Es una tendencia primaria, más fuerte que el hambre y anterior a la sexualidad[43] .

Se puede pensar que el apego de la primera infancia puede influir sobre todo el universo afectivo desarrollado a continuación[44] .

La *agresividad* frecuentemente adopta formas «no adaptadas», (comportamientos de sustitución: canto de los pájaros, mímica... —véase más arriba, 3); es sobre todo en este sentido que puede interesarnos.

41. *Traité de psychologie de l'enfant*, III, pág. 42.

42. R. Zazzo: *L'Attachement*, Delachaux y Niestlé, 1974.

43. Para J.-F. Le Ny, «la sensualidad cutánea infantil», que no debe confundirse con la sexualidad, juega un gran papel en el "apego".

44. Pueden estudiarse estos fenómenos en los vertebrados superiores. Para Zazzo, la noción de apego «opera una reorganización de la psicología genética y esboza una nueva teoría de los orígenes de la afectividad». Torna «inútil» la hipótesis freudiana de la líbido, rebate la teoría freudiana de la sexualidad como pulsión original y omnipotente. Daniel Widlöcher, psicoanalista francés, admite que el modelo freudiano de las pulsiones, y especialmente el de la líbido, ha caducado a causa de los descubrimientos de la biología moderna; parece admitir que la sexualidad no es primitiva, sino que integra, retrospectivamente, «por mutación, desplazamiento, mezcla», las aspiraciones del niño pequeño.

No estoy calificado para intervenir en este debate. Espero estudiar estos problemas más a fondo en la continuación de mi trabajo: la construcción individual (socio-histórica) del sentimiento estético. Por el momento, me atengo a la posición de L. Sève (*Pour une critique marxiste de la théorie psychoanalitique*, Ed. sociales, 1973).

[10. Los mamíferos]
[10.a. Manipulación]
[10.b. Rodeo]
10.c. *El condicionamiento*

. . . .

Los condicionamientos[45] que juegan un cierto papel en la construcción del sentimiento estético son mucho más complejos que los de laboratorio, e intervienen en ellos muchas más influencias azarosas. Para no dar aquí más que un ejemplo, N. Burch ha mostrado, en el Coloquio de Cérisy, cómo ciertos procedimientos técnicos del cinematógrafo condicionan al espectador y piensa que lo mismo sucede en la literatura.

. . . .

10.d. *Necesidad de actividad, necesidad de estímulo.* Estas necesidades, definidas objetivamente en los mamíferos (véase arriba, 7) se satisfacen en «un placer de gastar sus fuerzas (con una cierta habilidad y un cierto ingenio)», un «placer del funcionamiento de los órganos y del acuerdo del ritmo de cada órgano en particular con el ritmo general del cuerpo, en relación con las condiciones exteriores», pero también un «placer de sensación, de percepción, de emoción», «un placer del funcionamiento nervioso y cortical», y *estos placeres tienen un fin en sí mismos* («*Funktionlust*» de Niessen)[46].

«Contrariamente a lo que se pensaba hace una treintena de años, la célula nerviosa no tiene necesidad, para estar activa, de una excitación del exterior, no es fisiológicamente inerte, y su actividad natural constituye un sistema de automotivación[47].»

45. Véase J.-F. Le Ny: *Le Conditionnement*, P.U.F., 1961, *Apprentissage et activités psychologiques*, P.U.F., 1967, citado, *Psychologie et matérialisme dialectique*, éd. Le Pavillon, 1970.

46. *Traité de psychologie expérimentale*, V, pág. 38. Piéron subraya el rol esencial de la «pulsión de actividad»: *La Motivation*, pág. 87. Henri Wallon señala que «las primeras manifestaciones (de la función de los órganos) son frecuentemente un tipo de ejercicio libre y sin otro motivo que sí mismo». (*L'Evolution psychologique de l'enfant*, pág. 32).

47. J. Nuttin, *ibíd.*, pág. 153. Véase *La Motivation*, *op. cit.*, págs. 99-110. Véase J.-F. Le Ny: *Apprentissage...* pág. 47.

Es decir, que el animal que ha satisfecho todas sus necesidades primarias no sólo puede tener necesidad de actuar y de percibir, sino que, además, el placer de actividad o de estímulo puede ser lo suficientemente fuerte como para hacerle renunciar a su comida, o superar el dolor de una descarga eléctrica (lo que permite *medirlos experimentalmente*).

Lo mismo sucede con la necesidad de exploración, de investigación, de percepción del medio, de manipulación, de «conocimiento» que arrastra un poderoso comportamiento de «curiosidad»; Pavlov ha descrito el «reflejo» (comportamiento) de «¿Qué es eso?» por el cual, si algo nuevo es introducido por azar en el laboratorio, se desmonta el juego de los reflejos mejor establecidos[48].

Las ratas son capaces de aprender a dirigirse por el «laberinto de Hampton Court casi tan rápidas como los hombres. Una rata lo domina en siete ensayos».

«Aun cuando no estén hambrientas, *simplemente movidas por su curiosidad innata*, exploran todos los recovecos del laberinto, y *se hacen una representación de conjunto* que utilizan, cuando están hambrientas, para encontrar la salida y la caja de comida por el camino más corto[49].»

«Una gran parte de la actividad cotidiana de un roedor, de un perro, de un mono o de un chimpancé, consiste en movimientos del cuerpo y de los órganos de los sentidos que mantienen al animal en contacto con lo que sucede [...] El animal es capaz de aprendizaje rápido sobre la base de esta *tendencia cognoscitiva*» (Niessen[50]).

Por ejemplo, la única recompensa sobre la que se basaba el aprendizaje de unos macacos, era la apertura de una ventana para que pudieran «ver lo que pasa[51]».

«Sobre todo en el hombre, las satisfacciones ligadas a las reducciones de tensión lo llevan a no contentarse jamás con un equilibrio

48. Véase «La reacción de orientación-investigación»... «La novedad», J.-F. Le Ny: *Apprentissage*... págs. 408-415, etc.

49. G. Viaud: *Le Monde vivant*, *op.cit.*, pág. 101, (dos pasajes subrayados por mí, Y.E.).

50. *La Motivation*, *op. cit.* (subrayado por mí, Y.E.). Véase J.-F. Le Ny: *Apprentissage*... págs. 405, 432.

51. *Traité de psychologie expérimentale*, V, págs. 35-37.

momentáneo, y lo perturban para provocar nuevas tensiones...» Existe una «valoración de todo aquello que crea una tensión: apetito, sexualidad, enfrentamiento a peligros...» La «necesidad de exploración [...] fundamentalmente corresponde a una necesidad de excitación, primaria en relación a las otras necesidades[52].»

Estos comportamientos «automotivados» de «curiosidad», de «búsqueda de la excitación» se encuentran en el origen de conductas humanas de capital importancia (científicas, estéticas, etc.).

En el mismo orden de ideas, se ha podido discernir en las ratas la *necesidad de cambio*, la búsqueda de lo *nuevo* cuando la repetición provoca la saciedad, el aburrimiento.

«Se pueden elaborar aprendizajes dando como recompensa una simple estimulación: la vista de un estímulo nuevo para el sujeto[53].»

Observemos por fin que la curva de adquisición de una reacción condicional por una rata no siempre adopta la forma casi hiperbólica del aprendizaje por ensayo y error; presenta frecuentemente un punto brusco de inflexión que demuestra que el animal ha tenido un «*insight*», que ha *comprendido* súbitamente el problema propuesto[54].

El placer provocado por la satisfacción de la necesidad de actividad, y especialmente el placer del funcionamiento del cerebro a partir de las percèpciones, y muy particularmente percepciones de objetos nuevos, es un elemento fundamental del sustrato del sentimiento estético. Pero, en el estadio en que nos encontramos, este sentimiento evidentemente aún no se ha constituido.

10.e. *El sentimiento.* Abordamos aquí un problema difícil y es necesario ser muy prudentes.

No he encontrado una definición establecida del sentimiento en psicología experimental. Henri Piéron, en su *Vocabulaire de la psychologie*, sólo se arriesga a definir el «*sentimiento elemental* (inglés *feeling*) como estado afectivo indeterminado, que provoca o no un estado de necesidad». En este sentido el término sería prácticamente sinónimo de *afecto*, que se define como: «Todo

52. Paul Fraisse: *La Motivation*, págs. 147-148, cf. J.-F. Le Ny: *Apprentissage...* págs. 442-445.
53. J.-F. Le Ny: *Le Conditionnement*, pág. 120.
54. J.-F. Le Ny: *Le Conditionnement*, pág. 36,fig. 7.

estado afectivo, sentimiento o emoción» (sentimiento evidentemente aquí en su sentido más preciso)[55].

El *Traité de psychologie expérimentale* de Fraisse y Piéron no se ocupa del sentimiento. Sin embargo, esta noción existe para los dos directores de la publicación: P. Fraisse, cuya frase distinguiendo entre sentimiento y emoción acabo de citar, precisamente a propósito de lo estético (cf. también V, pág. 92-93) y J. Piaget, que utiliza constantemente la expresión «sentimiento filial», «sentimiento religioso»[56].

En cuanto al *Traité de psychologie de l'enfant* de H. Gratiot-Alphandéry y R. Zazzo, tomo 4: *Développement affectif et moral* de Marc-André Bloch, con la colaboración de H. Gratiot-Alphandéry (P.U.F., 1970), sólo encontramos en él lo siguiente: «Una definición en forma de la una (la emoción) y del otro (el sentimiento) sería necesaria si no se tratara de nociones que la misma experiencia común nos ha hecho familiares y que no corremos el riesgo de confundir; todos sabemos que el temor es una *emoción*, que el amor es un *sentimiento* [...] Partiremos pues de esta distinción común y sin ambigüedad, sin intentar aclararla por medio de una definición previa que, además, correría el riesgo de ser tautológica» (pág. 28).

En Henri Wallon tampoco he hallado una definición precisa, pero da indicaciones preciosas acerca del desarrollo psíquico que permiten el paso de la emoción al sentimiento; se trata, ante todo, en la dialéctica entre emoción y actividad intelectual, de la «preponderancia adquirida por los motivos y las imágenes intelectuales[57] ».

Lo mismo que para estudiar el sustrato fisiológico de la percepción era necesario agregar al de la sensación el conjunto de los aparatos cerebrales y nerviosos, así para pasar de la emoción al sentimiento es necesario hacer intervenir el conjunto de las áreas cerebrales, pues sólo es especificable por su objeto (clase de objeto, situación objetivada...). La aparición del sentimiento por lo tanto está condicionada por la consecución de la «construcción del objeto» —al menos hasta el punto al que pueden llegar los

55. P.U.F., 1961, 4a ed.

56. Cf. *Six études de psychologie*, ed. Gonthier, Médiations, 1964, págs. 83-84.

57. Véase *L'Evolution psychologique de l'enfant*, (1961) U 2, A. Colin, 1968, págs. 126-128.

mamíferos, pues los componentes verbales sólo son alcanzados por el hombre. Así como los «objetos cognoscitivos» son al mismo tiempo «objetos afectivos», en el sentimiento, los componentes afectivos son indisociables de los componentes cognoscitivos. *Fisiológicamente, los mecanismos* subcorticales de las regiones talámicas quedan sometidos a las influencias llegadas del córtex; la ablación de este órgano elimina los sentimientos.

Por otra parte, la aparición del sentimiento está ligada a la ampliación del campo temporal del psiquismo. Mientras que la emoción (así como la percepción) es un proceso no durable, del orden del minuto, el sentimiento se extiende en el tiempo. Aun un sentimiento tan momentáneo como la «sorpresa», la «decepción» de una rata frustrada en relación a la recompensa que esperaba[58], el *miedo* (que debe distinguirse del comportamiento puramente instintivo), exige una cierta comprensión de una situación de conjunto, una cierta previsión en cuanto al desarrollo de los acontecimientos.

Pero, en sus formas más elaboradas, el sentimiento puede desarrollarse durante meses, años, y hasta puede durar toda una vida. Por el contrario, no ocupa continuamente el campo de la conciencia. Igual que el objeto que sale del campo perceptivo, deja en el campo psíquico un *trazo* que asegura su continuidad. En presencia del objeto, la emoción puede decaer, pero el sentimiento subsiste y se manifiesta, por ejemplo, si el objeto se aleja antes de que el sujeto se haya, provisionalmente, «saciado» de su presencia, con una emoción negativa de frustración.

De algún modo es «reconocido» al mismo tiempo que el objeto que reaparece. Aun cuando el objeto haya desaparecido en un período de «repleción», provocando provisionalmente la indiferencia, la prolongación de la ausencia del objeto hace renacer la *necesidad* afectiva. La búsqueda del objeto es la búsqueda de las emociones específicas —específicas no por su sustrato fisiológico sino por su estructura cognoscitiva e imaginativa. Esta búsqueda está ella misma animada por emociones «preventivas» ligadas a ese sentimiento. «El aspecto representativo es casi estable... El aspecto afectivo es eminentemente inestable[59].»

58. J.Cl. Filloux, *op. cit.*, pág. 78.
59. P. Guillaume: *Manuel de Psychologie*, pág. 64.

Por lo tanto el proceso sentimental está sometido a un cierto ritmo interno (además del ritmo externo de presencia-ausencia ligado a las condiciones de la vida).

Es posible observar, en la escala de los seres, cómo a partir de un comportamiento instintivo, con sus componentes afectivos, puede aparecer progresivamente el sentimiento: el instinto sexual es primero esencialmente un comportamiento automático. Las causas internas (hormonas) y las externas (estímulos-señales) lo determinan estrechamente. El macho no reconoce a su hembra y puede ser engañado por un señuelo.

Sin embargo, el comportamiento sexual se enriquece y se eleva a un nivel psicológico más complejo ya en los reptiles, los pájaros y los mamíferos, cuando el animal pasa progresivamente del «mundo de las señales» al «mundo de los objetos», y se torna cada vez más capaz de aprendizaje. El comportamiento de apego, que precede al comportamiento sexual, se combina con él. El compañero sexual es reconocido, la pareja dura una estación, varios años, a veces toda la vida. El centro de comando de las actividades sexuales sube del paleoencéfalo al diencéfalo en el gato, y luego a las esferas nerviosas superiores, al *córtex cerebral* en los primates y en el hombre[60].

Ni siquiera el comportamiento sexual de la rata es inmutable por el resto de la vida. Se reglamenta, se adapta, progresa por aprendizaje[61].

Se puede decir que los sentimientos se desarrollan sobre esta base: sentimientos rudimentarios de «amor» intersexual, de «amor maternal y filial», de apego a los miembros del grupo, al lugar en que se vive... en ciertos animales domésticos, apego a los amos, a los compañeros de domesticidad..., así como celos, odios, acompañados de venganzas incluso diferidas[62].

El «mundo» del animal es un mundo viviente, mucho más que un mundo de cosas, así como lo señala Henri Wallon a propósito del niño.

60. L. Bounoure, *op. cit.*, págs. 152-154.

61. Trabajos de Stone, citados por J.C. Filloux, pág. 77; véase pág. 93.

62. Numerosos ejemplos citados, especialmente por H. Piéron, en *A la recherche de la mentalité préhistorique*, *op. cit.*, págs. 47-49, 73, etc. J.Cl. Filloux, *op. cit.*, págs. 77-78, 99, 121. Los autores piden prudencia a los que interpreten sus teorías.

En este campo del sentimiento, se han observado grandes diferencias individuales: «El comportamiento maternal de los animales (se trata de ratas) [...] es tan variable como entre las mujeres[63].»

Investigando si se podría encontrar entre los animales algún sustrato sobre el que se pudiera establecer el sentimiento mágico-religioso en el hombre, Piéron dice: «Ya tenemos [...] manifestaciones de terror frente a lo desconocido: los temblores de tierra, los eclipses[64], tienen sobre los animales una acción estupefaciente, como un comienzo de pensamiento mágico, ante las cosas que sobrepasan su comprensión y, por otra parte, entre los animales domésticos, pero en éstos es posible una influencia humana, para el perro el amo es un dios del que todo lo espera[65].»

Otros autores señalan una angustia del mismo tipo ante la muerte[66] (y, tal vez, ante el acercamiento de su propia muerte[67]).

Tales angustias, que se desarrollarán y tenderán a enriquecer su contenido representativo (imaginativo, etc.) con los progresos del psiquismo humano, contribuirán ciertamente a nutrir y colorear el sentimiento estético.

Sin embargo, aun aquellos que se arriesgan a interpretaciones tan osadas como las que acabamos de citar, y cuya responsabilidad les dejamos, son unánimes en la opinión de que un estudio científico no puede descubrir en los animales un sentimiento estético[68].

En el campo perceptivo de los animales se diferencian objetos (a la vez cognoscitivos y afectivos) ya repartidos en conjuntos y sub-conjuntos, donde vienen a ubicarse los nuevos objetos. Es

63. Rémy Chauvin: *Traité de psychologie de l'enfant*, 3, «Enfance animale», pág. 10.

64. Se podría agregar: El incendio o el trueno, que impulsa al perro J. a subir al piso y esconderse temblando en el fondo de un armario.

65. *A la recherche... préhistorique*, pág. 51.

66. Los perros ante su amo muerto (Chalus, *ibíd.*, pág. 162); «Los perros que, si ven donde han sido enterrados sus pequeños, vuelven allí todos los días, allí permanecen y allí duermen» (*id.*, pág. 164) (Puede observarse un comportamiento análogo entre los compañeros de domesticidad.) «Las monas hembras conservan a su hijo muerto junto a sí, en sus brazos hasta el momento en que está completamente podrido, hecho jirones» (Zuckerman, *ibíd.*, pág. 164).

67. Véase especialmente Cécile Aubry: *Derrière la baignoire*.

68. H. Piéron: *A la recherche... préhistorique*, pág. 49; *De l'Actinie à l'Homme*, II, pág. 222, etc. Es la opinión unánime de los zoopsicólogos.

necesario por lo tanto que el conjunto del campo perceptivo sea objetivado. Lo mismo sucede con el campo afectivo; se podría decir que el animal permanece, en lo esencial, en un estadio comparable al «estadio emocional» descrito por Henri Wallon para el niño de seis a diez meses[69].

Sin embargo, sobre esta base comienzan a estructurarse sentimientos bien borrosos. Corresponderá al psiquismo humano elaborar una estructura más o menos acabada del campo sentimental.

69. Cf. *La Nouvelle Critique*, nº 46, setiembre 1971, pág. 38.

CAPÍTULO IV

Los antropoides

0. En septiembre de 1958 tuvo lugar en el Festival Hall de Londres una exposición bastante singular: se presentaron conjuntamente obras de «action-painting», dibujos de niños muy pequeños y las pinturas de un chimpancé llamado Congo. Desmond Morris, del Zoo de Londres, que experimentó con Congo y otros monos desde 1956 a 1959, señala «la extraordinaria semejanza» entre las pinturas de los monos y el arte humano contemporáneo[1].

El biólogo Georges Viaud opina: «Estos cuadros no están desprovistos de un efecto decorativo real; los colores están dispuestos de maneras variadas... Es seguro que para el mono sus cuadros son generadores de placer estético; también lo son para nosotros...»

Los compara con los cuadros recientes de un pintor cotizado y concluye: «Esta obra se parece mucho a una pintura de chimpancé ¡...Pero cada uno es libre de juzgar cuál de las dos es "la más bella", si la pintura del chimpancé Congo o la de este artista parisino[2]!».

No tomaremos aquí a Georges Viaud como un experto en pintura moderna. También podríamos sospechar que enalteciera un poco al mono para poder rebajar mejor una forma de arte que no aprecia en absoluto. Pero queda planteado un problema, tanto más cuanto que los antropoides parecen, a los ojos de los profa-

1. *Biologie de l'art.* Londres, 1961 — París, Stock, 1962. Numerosas reproducciones en blanco y negro y en color. Expone una quincena de experiencias efectuadas por una decena de zoopsicólogos sobre 32 monos dibujantes o pintores.

2. «L'intelligence des animaux», *Les Cahiers rationalistes*, nº 184, enero de 1960, págs. 13-14.

nos, menos artistas que algunos animales inferiores. Etienne Souriau se cuida bien de referirse a ellos.

1. ¿Pero qué nos aporta un estudio científico? Es verdad que, entre los antropoides —última etapa antes de la aparición del hombre— se encuentran comportamientos cualitativamente nuevos, ligados al desarrollo correlativo de la mano y el cerebro.

«En el mono, el área motriz primaria (área 4) está acrecentada, adelante, por un área piramidal premotora (área 6). A ese nivel se produce la integración.» Además, la reproducción de la mano y del rostro en el área motora aumenta su territorio; muy reducido en el gato, alcanza en el macaco 65°, en el chimpancé 70°, (alcanzará 85° en el australanthropus y 105° en el homo sapiens)[3].

«Los monos son animales con predominancia *visual*, con una excelente agudeza y un sistema de acomodación y convergencia análogo al del hombre. Por eso obtiene una excelente visión del relieve. Su visión cromática, también es del mismo orden que la del hombre...

«Por supuesto que los monos tienen una buena visión de las *formas*, pero la mayoría experimenta ciertas dificultades para reconocer algunas figuras, como el triángulo, independientemente de la posición y de los caracteres secundarios (sólo el chimpancé reconoce «la forma en sí misma») [...] Pero en cambio, su *olfato* es más débil...[4] »

Rensch ha proseguido en los monos experiencias hechas con pájaros. Y si bien el aparato visual de los primeros no es superior al de los segundos, su cerebro más desarrollado provoca reacciones más complejas y más finas. Aunque no muestran predilección por tal o cual color, se observa en ellos, como en el hombre, una preferencia acentuada por los colores vivos, confrontados con diversos matices de gris. Combinan gustosamente cubos del mismo color, o de tintes francamente diferentes, pero sólo raramente combinan dos matices del mismo tinte o dos tintes cercanos. En el campo de las formas, los monos estudiados prefieren figuras dotadas de cierta regularidad (simetría radial o bilateral, «ritmo» engen-

3. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, 1, pág. 122; fig. 43, pág. 113, fig. 44, pág. 120.

4. J.-Cl.Filloux, que cita Köhler, Guillaume, Yerkes, Yale, *op. cit.*, págs. 99-100.

drado por la repetición de un motivo) antes que formas desprovistas de todo elemento de regularidad[5].

Pero hay que observar una «innovación» interesante: cuando se repiten algunos tests preferenciales, los resultados se modifican. Así, el gusto del cambio provocaría variaciones importantes. Las preferencias estarían sujetas a «modos».

Entre los monos, «encontramos, desde el punto de vista de la afectividad, semejanzas extraordinarias con el hombre. La capacidad de expresión emocional afectiva (de los jóvenes chimpancés) era casi indiferenciable de la afectividad de los niños criados junto con ellos[6].»

P. Guillaume cita también los dossiers de Yale, que ha establecido para «cada personalidad psicológica» una monografía equivalente a las consagradas a los primeros años de vida de algunos niños[7].

«Los monos tienen un amplio "teclado emotivo": fisonomía móvil, esbozo de sonrisa (jamás verdaderas lágrimas), "cólera", "rabia", "desesperación" [...] Se habla también de sentimiento maternal, de afecto, de reconocimiento, y por cierto que si tales sentimientos existen en la conciencia animal, es en los monos donde se expresan exteriormente del modo más semejante al humano[8].»

En cuanto a la inteligencia, los «rodeos» complicados, las manipulaciones, la utilización, la combinación, incluso la *construcción de instrumentos*, igualan o superan, gracias a su mayor destreza, a los pequeños hijos de los hombres. «*Saben organizar muy rápidamente su mundo perceptivo*, para descubrir y crear relaciones nuevas de medio a fin[9].»

También son capaces de cierta comprensión *simbólica*: reconocen un objeto en una fotografía o un dibujo. Son capaces de

5. «Aesthetische Faktoren bei Farb- und Formbevorzungen von Affen», *Z. für Tierpsychologie*, 1957, *14*, 71-99.

6. Piéron: *De l'Actinie à l'Homme*, II, pág. 221. Cita las experiencias de Nadia Koht en Rusia, del matrimonio Kellogg, quienes criaron una mona pequeña junto con su hijita.

7. *La Psychologie animale*, pág. 48. Cita también las experiencias de Köhler, etc. Véase también J.-Cl. Filloux, *op. cit.*, pág. 99 y sigs., especialmente para la afectividad, pág. 112.

8. J.-Cl. Filloux, pág. 112. Washburne y de Vore describen las «relaciones de amistad» entre los babuinos de Kenia (citados por R. Chauvin: *Les Sociétés animales*, *op. cit.*, págs. 321-322.

9. J.-Cl. Filloux, pág. 101.

simular. Aprenden a utilizar cospeles de distinto tipo en los aparatos distribuidores, para obtener frutos, agua, para abrir la puerta de la jaula... y hasta para obtener otros cospeles (experiencia de Yale)[10].

También se han estudiado comunidades naturales de monos; entre otras, observaciones de un grupo de macacos llevadas a cabo por Miyadi e Imanishi durante más de ocho años (entre 1950 y 1960), de diferentes grupos de babuinos, de un grupo de gorilas por Schaller, que vivió totalmente con ellos y durmió junto a los grandes machos durante 457 horas; desdichadamente, no se cita ninguna observación reciente sobre chimpancés[11].

Estas comunidades tienen la misma estructura que la de los pollos o las vacas, con un animal *alfa*, jefe de la horda, al que todos los otros siguen e imitan. Se ha podido constatar «el carácter *adquirido* de la mayor parte de las conductas sociales», especialmente, la instauración del jefe (o los jefes). Los diferentes grupos de macacos estudiados por los japoneses tienen cada uno sus «tradiciones», y unos pueden compararse a los atenienses, mientras que otros pueden compararse a los espartanos[12].

Se ha podido verificar «la existencia de una verdadera *inteligencia social* entre los monos superiores. Ésta intervendría en las reacciones de imitación y de colaboración[13].»

Pero *la imitación de actos significativos es muy rara*[14]. Así mismo nunca existe la colaboración espontánea, si bien, en ciertos casos, los animales se observan mutuamente y uno viene a *solicitar* al otro. Parece que sólo se trata de reacciones primarias, observadas en condiciones artificiales de laboratorio, sobre animales par-

10. H. Piéron: *De l'Actinie...* II, págs. 231, 232, etc.

11. R. Chauvin: *Les Sociétés animales*, págs. 309 y sigs.

12. Observemos de paso que «los autores japoneses jamás han visto a un macho copular con su madre, y Sade, en Cayo Santiago, sólo una vez.» (Rémy Chauvin: *Traité de psychologie de l'enfant*, 3, pág. 21). Estas observaciones podrían cuestionar otra vez algunas tesis freudianas sobre la «represión instintiva» como específica del hombre (véase «Spéciale-Ideés», *L'Humanité*, 11 de enero de 1973).

13. J.-Cl. Filloux, pág. 110.

14. Nótese, sin embargo, entre las observaciones de monos en su medio natural, la innovación de comportamientos de los jóvenes, y su imitación por los adultos (Rémy Chauvin: *Traité de psychologie de l'enfant*, 3, pág. 22).

ticularmente inteligentes, ya que todos los observadores señalan importantes diferencias entre individuos.

No existe un progreso discernible entre el *lenguaje* de los monos superiores y el de los pájaros[15]. Y, sin embargo, son capaces de comprender el lenguaje humano mejor que cualquier otro animal; la mona criada por Kelly con su hijo conocía a los dieciséis meses y medio 58 palabras, algunas con relativa independencia del tono y el gesto. Sus cuerdas vocales podrían reproducir los sonidos del lenguaje humano, pero jamás hacen una tentativa en ese sentido[16].

Esta ineptitud para el lenguaje es esencial, puesto que en el momento en que el niño comienza a hablar, hasta entonces igualado o superado por el joven mono, progresa y patentiza irremediablemente su superioridad sobre él[17].

Se trata efectivamente de una ineptitud cerebral. Washburn (1959) reprodujo la síntesis de las investigaciones sobre las localizaciones corticales en el hombre (Penfield y Rasmussen, 1950) junto a la figura análoga correspondiente a un mono. «La diferencia en las áreas de repartición es enorme[18]».

15. «Pero lo que no se transmite, lo que no se "acultura", son las señales vocales: en este sentido los monos están menos adelantados que los pájaros cantores» (*ibíd.*).

16. P. Guillaume: *La psychologie animale*, pág. 96; J.-Cl. Filloux, pág. 111.

17. Véase, por ejemplo, Henri Wallon: *L'Evolution psychologique de l'enfant*. A. Colin, 1941, pág. 100.

18. R. Chauvin: *Les Sociétés animales*, pág. 247. Esta ineptitud concierne especialmente a la *palabra*.

«El profesor Premack, de la universidad de California, ha enseñado a los chimpancés a alinear sobre un cuadro símbolos de material plástico representando objetos [...] Poco a poco asociaron el símbolo al objeto, y lo utilizaron para expresar sus deseos. Se había convertido en una especie de lenguaje escrito. La alumna más brillante, una mona llamada Sara, tiene ahora un vocabulario de más de ciento veinte palabras, y hasta una sintaxis elemental, con símbolos como el que corresponde a la preposición *sobre*» (Michel Rouzé: *Raison Présente*, nº 17, enero-febrero-marzo 1971, pág. 110). Véase David Premack: «Language in Chimpanzee», *Science*, vol. 172, págs. 808-822. J.-F. Le Ny ve en ello una suerte de «lógica elemental», «bien entendido, sin que esto ponga en cuestión la diferencia fundamental con el hombre» (7 de nov. de 1973). Esta aptitud para la comunicación con símbolos no parece sin embargo actualizarse en la vida en el medio natural.

De manera general, el antropoide se encuentra limitado por su *impotencia para ampliar su «campo de conciencia» en el tiempo.* «El mono no tiene noción de la continuidad en el uso de un instrumento.» Es capaz de reconocer a un hombre o a otro chimpancé después de años sin verlo, pero es incapaz de perseverancia, es decir, de proponerse algún fin con la constancia suficiente (más allá de algunas decenas de minutos). Es capaz de organizar mentalmente un «campo perceptivo» espacial bastante complejo, pero es incapaz de organizar un «campo temporal» del orden de varias horas[19].

Y ese es, parece ser, el máximo a que pueden alcanzar las especies animales.

Si los antropoides progresan en sus comportamientos de investigación, superan sobre todo a los otros mamíferos por las «manipulaciones de objetos», gracias a la conformación de sus manos y al desarrollo de la zona cortical motora correspondiente. Las múltiples observaciones conciernen especialmente a los chimpancés. Los orangutanes y los gorilas, de nivel psicológico equivalente, son menos activos: «En la ubérrima selva en que pasan su vida, nadie osa atacarlos y sólo tienen que estirar la mano para recoger un bocado suculento, y esto es lo que debe explicar su apatía general y el no-uso de sus manos. El chimpancé se encuentra en un nivel más marginal; tiene que esforzarse más[20].»

Se ha llegado a hablar de la «rabia manipuladora de los chimpancés» (R. Chauvin).

«Todo objeto "extraño" es regularmente observado con atención, abierto, cerrado, desplazado, sacudido, puesto en su lugar, tirado, arrojado, retorcido[21]».

Esta manipulación es habitualmente destructora. Sin embargo se asiste en los antropoides a las primeras manifestaciones de «curiosidad constructiva».

Sólo algunas «personalidades» (puesto que en este estadio las diferencias individuales son notables) son capaces de ello, pero los antropoides normalmente saben utilizar un instrumento (un bastón, una piedra, etc.).

19. J.-Cl. Filloux, pág. 108: *A la recherche... préhistorique, op. cit.*, págs. 72, 73; Piéron: *De l'Actinie...* II, pág. 220.
20. Rémy Chauvin: *Les Sociétés animales*, pág. 330.
21. Desmond Morris, *op. cit.*, pág. 145.

«En numerosas experiencias relatadas por Köhler, se ve despuntar una actividad ocasional de producción: así el chimpancé Sultán se hizo un bastón arrancando una rama de un árbol, estirando un alambre enrollado o metiendo una dentro de la otra dos cañas de sección diferente. Hasta llegó a *trabajar* una tablilla royéndola en uno de sus extremos para poder fijarla al orificio de una caña y obtener así el largo necesario[22] ».

Pero no hay que creer que este comportamiento constructivo sea simplemente técnico y utilitario; así como las ratas exploran el laberinto por simple «curiosidad» y utilizan luego sus conocimientos topográficos para encontrar el cebo, así mismo Sultán, el chimpancé de Köhler, *jugando* con las cañas, descubre fortuitamente la posibilidad de unirlas y así puede usarlas luego para alcanzar un fruto[23].

De este modo la experiencia adquirida durante los «comportamientos gratuitos» podrá servir luego para la satisfacción de necesidades vitales —o servir de base para la elaboración de «necesidades secundarias», como sucede, a mi entender, con el «comportamiento-sentimiento mágico-religioso» y con el «comportamiento-sentimiento estético». En realidad, existe un enriquecimiento recíproco de los dos órdenes de actividades.

2. Estos comportamientos de «curiosidad constructiva» están en la base de la creación estética (así como de la creación técnica utilitaria o científica).

¿Pero, tienen ya los antropoides verdaderos *comportamientos estéticos*?

2.a. Para empezar, danzan. Tienen «el sentido del ritmo»: «Tomándose los unos a los otros, efectúan especies de rondas en paso cadencioso golpeando bruscamente un pie sobre el suelo. A veces participan las hembras, se engalanan con hojas y lianas y giran lentamente sobre sí mismas durante esta danza que dirige un chimpancé golpeando las manos[24].»

22. Trân Duc Tao, *op. cit.*, pág. 282.

23. Hilaire Cuny: *Sur la psychologie animale.* Ed. sociales, 1966, pág. 184.

24. Wernert: *A la recherche... préhistorique*, *op. cit.*, págs. 171-172.

Más notable todavía que los golpes de pies y de manos, es que los chimpancés son los primeros animales que utilizan un «adorno» corporal; al mono «le gusta colgarse hojas, tejidos, latas en los dientes, en la espalda, en los brazos y las piernas; le gusta desfilar y danzar con estos objetos, cuyo balanceo y sacudidas, mucho más que el efecto óptico, son la fuente de su alegría: acompañamiento simple y estimulante de su excitación gestual[25].»

Garnes describe también el «carnaval de los chimpancés»: «Construyen un tambor de arcilla, y lo colocan sobre una especie de lecho de turba, que, al ser muy poroso, actúa como caja de resonancia, y amplifica el sonido. Cuando el tambor está totalmente seco, los chimpancés se reúnen en gran número durante la noche y comienza el carnaval. Uno o dos de ellos golpean violentamente sobre la arcilla seca, mientras los otros brincan de manera grotesca y salvaje. Los festejos continúan así durante horas[26].»

¿Cómo interpretar esas danzas? Es necesario primero reubicarlas en la historia animal entre otros desfiles sexuales colectivos (como los de las nereidas, y los de los pájaros) y las danzas colectivas de los pueblos humanos primitivos[27].

El proceso de la subida de tono emocional parece el mismo. Por el contrario, entre los primates, la intervención decisiva del córtex nos permite considerar la percepción de modalidades particulares de la danza, según la presencia de compañeros individualmente reconocidos y «amados», según tal «hallazgo ornamental», o tal ambiente... Pero se trata de impresiones confusas, no totalmente desgajadas del placer global de la actividad física, gestual y manipuladora (apenas sazonada de «invención inteligente»), de la satisfacción del instinto social y del aumento de la excitación sexual; parece difícil distinguir allí un matiz estético sin caer en la «ilusión retrospectiva».

25. Henri Wallon: *De l'acte à la pensée*, Flammarion, 1942, págs. 74-75 (según las observaciones de Köhler). Véase *A la recherche... préhistorique* que cita a Carpenter, Guillaume, Kohts, Köhler, Learned, Weinert, Yerkes, Zukerman y L. Bounoure, *op. cit.*, pág. 98.

26. Citado por Michel Sire: *La Vie sociale des animaux*, Seuil, 1960, pág. 161. Véase pág. 160 la fotografía de un chimpancé golpeando sobre un «tambor» formado por un árbol hueco.

27. R. Chauvin, *op. cit.*, págs. 260-263: *Les Danses des hommes et celles des oiseaux*: «Pues, como danzan los pájaros, así danzan los hombres».

Señalemos, sin embargo, que si bien no es seguro que el cuerpo sea «adornado» para convertirse en un «objeto visual», al menos el comportamiento creador encuentra un fin en la producción de «objetos sonoros».

2.b. El comportamiento de los monos «pintores» y «dibujantes» requiere una atención especial.

Köhler ha observado comportamientos «pictóricos» naturales: el mono «embadurna lo que le rodea con el color descubierto en un bote. Pero ha comenzado por metérselo en la boca y [...] por limpiarse los labios en los objetos vecinos; es entonces cuando, viendo el efecto producido, usa las manos para extender la pintura[28] ».

Pero es necesario otorgar la mayor importancia a la obra de Desmond Morris, citada más arriba sobre la creación gráfica y pictórica en los monos. Hace primero la historia de las observaciones y experiencias verdaderamente científicas desde comienzos del siglo XX. Nadia Kohts, en Moscú, fue la primera que estudió las pinturas del chimpancé Zoni... Mencionemos también los 200 dibujos del chimpancé Alfa (de 1941 a 1951)... Morris mismo ha estudiado, desde 1956 a 1959 a varios chimpancés. Dos orangutanes, dos gorilas, algunos capuchinos también han sido objeto de experiencias; en total 32 monos, en general jóvenes y un sólo macho adulto, el chimpancé Johnny.

Entre todos estos monos dibujantes o pintores, de muy diversas personalidades, el chimpancé Congo es la gran vedette. Capturado en mayo de 1956 a la edad de un año en la selva tropical de África, comenzó a dibujar en noviembre (a los dieciocho meses) y dejó de hacerlo en 1959 (a los cuatro años). Es importante saber en qué consiste la intervención del experimentador. He aquí como se hizo el primer dibujo: «Le alcancé un lápiz. Su curiosidad lo llevó hacia el objeto. Suavemente, coloqué sus dedos alrededor del lápiz, con la punta apoyada sobre un cartón. Luego lo dejé hacer... Movió un poco el brazo, se detuvo; miró el cartón. Algo raro salía de la extremidad del lápiz. Era la primera línea trazada por Congo. Dudó un instante, luego se detuvo. ¿Volvería a co-

28. H. Wallon: *De l'acte à la parole* págs. 74-75 (según las observaciones de Köhler).

menzar? Sí, comenzó nuevamente, una y otra vez. Con los ojos fijos sobre el cartón, Congo se puso a trazar una línea tras otra.[29] »

Durante toda la experiencia, el dibujo de Congo ha sido siempre espontáneo, y el experimentador se ha limitado a proveerle el pupitre (horizontal), el papel y el lápiz. Habitualmente, el propio mono consideraba terminada la obra y reclamaba otro papel. Cada dibujo llevaba desde algunos segundos a algunos minutos, y Congo ejecutaba entre cinco y diez dibujos por sesión de quince a treinta minutos. A veces, no tiene ganas de dibujar; a veces es insaciable. Una vez, ejecutó en una hora treinta dibujos o pinturas.

Un poco más adelante, se le ofrecieron lápices de color y pintura. Algunas obras fueron realizadas en varias etapas, con cambios de color. Pero —contrariamente a lo que parece creer Georges Viaud— el intento de hacer elegir los colores al mono fracasó: los mezclaba todos con alegría y a veces se olvidaba de pintar; o sólo se dedicaba a pintar con interés después de haber obtenido una mezcla de un color marrón sucio. Mostraba una ligera preferencia por el rojo y el naranja (preferencia que ha sido confirmada en otros monos) y el color que menos apreciaba era el azul, pero jamás lo rechazó.

Una vez, habiendo «trabajado» demasiado, Congo se enfureció y le tomó asco a la pintura. Sólo se repuso después de varias semanas. (Alfa tuvo una crisis idéntica que duró veinte meses). Congo compuso casi cuatrocientas obras en más de dos años y sus progresos fueron continuos hasta el fin. Sin embargo, su inclinación por la pintura poco a poco iba cediendo lugar a necesidades más físicas de afirmarse: la agitación corporal. Dejó de pintar y comenzó a vivir con una hembra.

A partir de su experiencia, D. Morris estableció varios principios.

2.b.1. *Actividad autorrecompensada.* Los intentos de recompensar a ciertos monos perezosos obtuvieron resultados despreciables o nulos; el mono prestaba menos atención a las líneas y dibujaba cualquier cosa; «la peor clase de arte mercantil». Congo no recibió jamás una recompensa. «La recompensa» no es sólo el «placer dinámico» sino y especialmente el «placer visual»; es totalmente

29. Desmond Morris, *op. cit.*, pág. 25.

comparable a la que sanciona las actividades gráficas en el niño. Algunos monos se apoderan del lápiz por sí mismos. Una multitud se amontona para observar al dibujante, «atenta a cada movimiento como si se tratara de una cuestión de vida o muerte»... Por momentos, cuando está muy concentrado, el mono lanza ligeros gruñidos semejantes a los que se le provocan al hacerle cosquillas bajo los brazos. Contra-prueba: Bella, totalmente absorta en su obra, se desinteresa cuando se le ofrecen naranjas y bombones. Ella que nunca muerde cuando se le quitan los alimentos, muerde cuando le quitan un dibujo.

Desmond Morris comenta: Entre «las especies que atestiguan una actividad excepcional en la solución de los problemas planteados por su subsistencia y su supervivencia», cuando «sus problemas de subsistencia les son resueltos exteriormente [...] jóvenes animales cuyas necesidades son satisfechas por sus padres, animales en cautiverio o domésticos, [...] su energía vital excedente parece exigir una derivación». Gastan entonces su energía muscular y nerviosa en «actividades autorrecompensadas», es decir, cumplidas «gratuitamente», sin que el animal obtenga a través de ellas una ganancia biológica (alimento, satisfacción sexual).

2.b.2. *Disposición espacial.* Contrariamente a lo que uno estaría inclinado a creer, los monos son absolutamente incapaces de imitar un dibujo. Lo que les interesa y que en verdad imitan, es el gesto de dibujar. Pero una vez en posesión del material, cada uno hace lo que es capaz de hacer. «Todo intento por influenciar el tipo de dibujos o de las pinturas ha sido infructuoso». Lo mismo sucede con los niños pequeños que no pueden copiar cosas que son capaces de hacer por sí mismos.

La primera manifestación de control visual del gesto responde a lo que D. Morris llama principio de control composicional; o con una expresión a mi parecer más adecuada, la *disposición espacial*: los primeros garabatos se concentraban en una parte del cartón en que había una pequeña mancha azul. En seguida, Alfa, Congo y otros (pero no todos), se complacían en *marcar* (los ángulos del folio, o las figuras que se habían dibujado de antemano), en *equilibrar* los dibujos asimétricos (un cuadrado a la izquierda, un garabato a la derecha); Alfa, casi solo, *completó un motivo* (círculo al que falta un sector, manchas en círculo en un cuadrado con una falla). En presencia de un triángulo, marca el

interior y traza marcas exteriores simétricas en relación a cada uno de los lados.

2.b.3. *Diferenciación formal.* Aquí se detienen las hazañas de Alfa, pero Congo fue mucho más lejos. De la «fase A», «simples trazos de factura primitiva», pasó a la «fase B», «garabatos múltiples» y, cuando se le confió un pincel, «borrones», luego, en la «fase C»: «simplificación secundaria, gran variedad de detalles, esquemas y motivos», visualmente controlados, (es decir, controlados por la vista, el área 6 del control motor del córtex): puntos, trazos, garabatos circulares múltiples... Congo olvida entonces su primera búsqueda de «*disposición espacial*» en provecho del control de la línea; cuando dibuja su primera espiral, ésta se convierte para él en un centro tan poderoso de interés que le dedica toda su atención.

Para comparar las producciones de Congo con las de los niños, D. Morris se apoya en el importante estudio de Rhoda Kellogg, *What Children Scribble and Why?*[30] (Qué garabatean los niños y por qué).

Ésta describe bajo el nombre de «*Basic Scribbles*» esas primeras simplificaciones controladas a las que llegan los niños entre los dos y tres años.

Hacia los tres años, los niños llegan a trazar lo que Rhoda llama «*Basic Diagrams*» (y que el traductor de Morris llama esquemas): la cruz, el cuadrado, el círculo, el triángulo... Allí, Congo comienza a mostrar cierto retardo; sólo compone dos con seguridad: el círculo y la cruz; jamás un verdadero cuadrado. Finalmente llega a trazar excelentes círculos. Inmediatamente después de los «*Basic Diagrams*» (esquemas), los niños comienzan a combinarlos de a dos, lo que Rhoda Kellogg llama «*Combines*» (combinaciones). Congo, una vez, trazó un círculo con una cruz en su interior, «el punto más alto de diferenciación formal alcanzado hasta entonces por un infrahumano». Congo llegó a él por medio de una «intensa concentración».

30. N.P. Publication, Palo Alto, California, 1955, 1969. Danield Widlöcher, *L'Interprétation des dessins d'enfants* confirma en lo esencial a R. Kellogg, págs. 6-7, 29 (citando a H. Wallon: *Enfance*, oct. 1950), 33, 34, etc.

«Si bien el animal se encontraba casi al término de su período experimental de dos años y comenzaba a caer en un estado de "brutalidad física", la realización de ese círculo interiormente marcado, produjo sobre él un efecto tan potente que mostró un dominio de sí casi humano. Pero, tan pronto como la realización estuvo lista, este dominio se relajó y el mono recayó en su habitual extraversión.»

En Congo, el motivo dominante de los dibujos, pasteles, dibujos al carbón, pinturas con el dedo o el pincel, era el del *abanico*, formado por líneas convergentes del exterior del dibujo hacia el centro del cuerpo (90 sobre 384 dibujos). Este motivo puede comportar unos 6 a 40 trazos. Sin embargo, precisa en su origen menos invención motora y visual que el precedente «*combine*». D. Morris le atribuye una justificación *biológica*: los monos hacen su nido poniendo debajo suyo puñados de hierbas. Sin embargo, Congo es casi el único mono que dibujó este motivo.

2.b.4. *Variación temática*. Esta explicación biológica sólo es válida al principio. El control visual-motriz produce una simplificación y una regularización, y luego modificaciones y «mejoras»: el abanico invertido, o sobreañadido... Un día, tras haber dibujado un gran número de abanicos comunes, ante su último folio, Congo fue presa de una extraña agitación, lanzó un gruñido y se puso a dibujar comenzando cada línea desde el punto central y luego alejándose de él. Terminada una línea, se le veía estudiar atentamente su dirección, y la línea siguiente recorría una dirección nueva. El aspecto del dibujo terminado era semejante pero su trazado inverso lo convertía en una obra totalmente nueva; Congo había llegado al punto en que la imagen del abanico ya estaba impresa en su mente.

En sus últimas pinturas, Congo realizó frecuentes variaciones: abanico sobreañadido, abanico convergente sobre la misma hoja, abanico en haces punteados, abanico disociado (las líneas centrales eran reemplazadas por una mancha) curvo, líneas centrales en volutas, abanico en líneas desdobladas, enruladas, combinado con motivos horizontales...

Este proceso de variación temática, el mono lo realiza antes que sus ejercicios gímnicos; comienza por gestos de exploración que, poco a poco, se combinan en un tema. El tema lo repite varias veces. Luego, se pone a modificarlo ligeramente y prosigue

hasta el punto en que el tema primitivo ya no es reconocible y da lugar a un nuevo tema.

Los temas gímnicos son mucho más variados que los temas plásticos, y exigen un grado bastante superior de coordinación cortical.

Es interesante observar también sus búsquedas e invenciones técnicas: rayado de uñas sobre la pintura fresca, marcas de dedos, hasta lengüetazos, golpes con el cepillo del pelo, varias veces, con fuerza; una o dos veces, empleo del rodillo; aspersión de la pintura con agua, incluso con orina... Estas innovaciones, que no fueron estimuladas, revelan una *búsqueda incesante de la novedad*, como si el mono, igual que el niño, se dijera: «¡Vamos a ver qué sale!»

Congo también varió la manera de tomar el lápiz (que habitualmente sostenía con el puño, igual que los niños). Al crecer, logró sin intervención del experimentador tenerlo entre el pulgar y el índice.

2.b.5. *Diversificación óptima*. Luego de la fase de simplificación, Congo se orienta hacia «la invención, paso a paso, de una estructura más compleja». Todavía es un ejemplo de que la ley de la «buena forma», sólo es una tendencia, en oposición dialéctica con la tendencia contraria.

Pero la mayor heterogeneidad posible, con una masa de detalles, no es visualmente la más deseable. Entre los dos extremos existe un optimum: entonces la obra está terminada. Congo tiene un sentido muy consciente de esto: cuando (raramente) se le incita a continuar, se enfurece o cubre la pintura de garabatos.

Creo conveniente señalar que este «optimum» no tiene nada de absoluto, de objetivamente definible, y, por el contrario, es una resultante del «estado creativo» al que el mono ha llegado y de sus disposiciones del momento[31].

2.b.6. *Universalidad de la imaginería*. Desmond Morris cree poder enunciar este sexto principio, señalando que, en general, los mis-

31. La noción de «optimum de complejidad» ha sido estudiada por R. Francès, que la pone en relación con lo que Berlyne llama «exploración recreativa» («diversiva») *Psychologie de l'esthetique*, págs. 9, 50, 72, 129-130, 150, 190-192.

mos procesos de simplificación-regularización, luego combinaciones y asociaciones de dos o más esquemas se encuentran tanto en Congo, como en los 100 000 dibujos de niños analizados por Rhoda Kellogg, como en los orígenes prehistóricos de la pintura, como en la marcha hacia la «abstracción» de comienzos de siglo. Se podría recordar, en efecto, que Kandinski experimentó la necesidad de volver al círculo, al cuadrado y al triángulo antes de construir, con esos elementos, sus obras complejas.

Pero los niños, luego de haber logrado, entre los tres y cuatro años, combinar dos «diagramas» («*Combine*»), luego varios («*Aggregate*» asociación) —se podría decir que Congo ha alcanzado un nivel comparable en sus últimas obras— llegan, alrededor de los cuatro años a la figuración (comenzando generalmente por la cabeza de «monigote» derivada del círculo con cuatro marcas interiores[32]). Ningún antropoide ha llegado a este nivel. «¿Sería realmente capaz de alcanzarlo el cerebro infrahumano? La pregunta sigue aún sin respuesta; pero por poco probable que sea, no podemos negarle toda pertinencia», opina D. Morris.

No se puede dejar de pensar, en efecto, que el control cortical viso-motor es aquí de una importancia fundamental. Y es bien evidente que eso es lo que le falta al chimpancé para seguir adelante, y no agudeza visual o habilidad manual; así como para el desarrollo del lenguaje, es su aparato cortical el que se revela como insuficiente.

3. *Conclusiones*. ¿Podemos, a partir de estas observaciones y experiencias definir objetivamente el comportamiento estético? En todo caso, no cabe ninguna duda de que nos encontramos en el camino correcto.

Registramos un comportamiento *autorrecompensado*, una forma particular de comportamiento de curiosidad y de construcción, que podemos llamar «*curiosidad constructiva*». Está ligado a la *percepción* de una cierta categoría de objetos, que permite un *control viso-motor*. Va acompañado de emoción, de *placer*. Placer de hacer algo, no importa qué: «objetos» particulares cuya primera forma nace sin duda de los azares del gesto, pero que en todo caso puede ser sin duda voluntariamente reiniciada, «mejorada», y

32. Esta precisión de Rhoda Kellogg no ha sido confirmada por D. Widlöcher. (*op. cit.*).

entonces al *placer del gesto*, cada vez más elástico y preciso por el entrenamiento, se agrega el *placer de ver* cómo la forma se regulariza (placer visual descubierto en su forma «pasiva» por los tests de Rensch), luego cómo se diversifica.

Este placer (esta «recompensa») no sólo es motor y visual, como dice Desmond Morris. A mi entender, se trata sobre todo de un *placer del funcionamiento del cerebro*. Esto me parece evidente a partir de la confección del abanico invertido, o de la combinación círculo-cruz. En el primer caso, «la obra» es la misma que si hubiera sido efectuada por el gesto habitual mecánico. Todo el interés reside en la *invención* de un nuevo modo. La segunda es menos «espectacular» que los abanicos compuestos de varios colores que datan de la misma época (Congo reclamó varias veces un pincel nuevo). Pero le exigió una tensión mental mucho más fuerte.

Si bien sólo pinta de quince a treinta minutos por sesión, Congo, cuando se encuentra otra vez ante su cartón, encuentra simultáneamente los motivos que le interesan y continúa sus experiencias y sus búsquedas a lo largo de varios meses. El resultado es la construcción de un verdadero sentimiento.

¿Estamos pues en presencia de un comportamiento-sentimiento *estético*?

Se podría decir que, en fin de cuentas, se trata de un problema de definición, y que es asunto nuestro el ubicar conceptos sobre el continuum de la vida —un poco como los historiadores proponen periodizaciones de la historia.

¿Podemos sin embargo, establecer aquí una discriminación neta en relación a los comportamientos constructores? Es evidente que la técnica del dibujo o de la pintura da aquí al mono posibilidades más amplias que cuando trabaja con cañas, alambres o cubos, posibilidades que le procuran mayor nivel de creatividad. Pero el hecho de que el dibujo y la pintura hayan *devenido* artes humanas, no debe guiarnos a error. Si se estima que la tendencia a la disposición espacial, al control y regularización de las formas, a la variación temática, a la diversificación óptima, bastan para caracterizar el comportamiento estético, definámoslo así, en el estadio de los primates (y cuidémonos bien de agregarle inconscientemente otros elementos, que son conquistas humanas). En cuanto a mí, creo que si la regularidad de las formas no es un criterio de esteticidad física, es difícil atribuir este criterio a un proceso de regularización, observable también en todo aprendizaje. El pro-

ceso de complejización, aun regulado, es también insuficiente para especificar la esteticidad. Tales comportamientos se encuentran también en el origen del bricolage, de la técnica y de la ciencia. Más bien me inclinaría a pensar que, para ser verdaderamente *estéticos*, les falta ante todo un elemento: el mono, capaz por otra parte de comprender y de manejar los símbolos, hasta ahora no ha sido capaz de hacer la relación entre sus dibujos y esta actividad simbólica, de ver allí una *significación*, así como el niño que, sabiendo sólo garabatear, pregunta a su madre: —¿Mamá, qué dibujé ahí?— o mejor dicho, una *relación simbólica* con el *conjunto de las actividades, de las preocupaciones vitales*.

Examinemos ahora otro caso. La gorila Sofía llegó de Rotterdam al zoo de Basilea para acoplarse con Stéphi. Pero éste, que formaba una buena pareja con Achilla, recibía a las dos hembras por turno. «Mientras suspiraba por Stephi, Sofía se puso a dibujar», dice Desmond Morris (y yo preferiría que utilizara un lenguaje más objetivo, limpio de todo antropomorfismo, sin bromear). «De regreso a Rotterdam, Sofía realizó una gran cantidad de tests». ¿Se podría pensar que, para ella, el dibujo jugaba en cierta medida el papel de «acto de sustitución» y que su «sentimiento» se coloreaba de un matiz de privación sexual? Esto sería aventurarse demasiado. Tales comportamientos de sustitución (*«Ersatz»*) ya estudiados en los vertebrados, están bien atestiguados en el hombre[33] y juegan un papel muy importante en la simbólica estética. Pero, en cuanto a Sofía, ella hubiera podido «desquitarse» a través de la agitación corporal y el hecho de que haya recurrido al «dibujo» no autoriza de ningún modo a suponer que haya en ella alguna relación simbólica.

Otro elemento esencial, por otra parte ligado al primero, falta en el comportamiento de los antropoides para que sea verdaderamente estético: es la comunicación social. Esta comunicación existe en los orígenes del gesto, sea que el mono observe e imite al hombre, sea que arranque el lápiz y el papel a uno de sus congéneres.

Igualmente, se podría concebir que el uso de «adornos corporales» acompañando las danzas puede transmitirse de un individuo a un grupo, o de un grupo a otro.

33. Véanse los trabajos de la escuela de Lewin y la de Yale, *Traité de Psychologie expérimentale*, V, págs. 54-56.

Pero, en este estadio, los hallazgos, las invenciones, las creaciones «pictóricas» no se transmiten en absoluto. Están destinadas a una existencia efímera y privadas de una posibilidad esencial de desarrollo; y, por eso mismo, el sentimiento primario que acompaña al comportamiento pictórico se encuentra privado de desarrollo social que es lo único que le permitiría desarrollarse y especificarse como *sentimiento estético*, y de ese modo constituir este comportamiento como *comportamiento estético.*

Dicho de otro modo, puede admitirse que el mono, junto a las nociones, o «prenociones» (ligadas a los objetos) de bueno (para la vida), de útil (un bastón...), de curioso, de agradable, haya llegado a la noción de «*interesante*» —pero no a la de «bello».

Más adelante veremos cómo, para la apreciación de una nueva forma de arte, para la cual uno no está preparado, la impresión de interesante es el estadio necesario para alcanzar (a veces, pues no es *suficiente*) la impresión de *bello.*

En resumen, aunque Congo haya sido filmado, aunque sus «obras» hayan sido expuestas y vendidas a alto precio, aunque un público bastante amplio haya sido informado sobre ellas, se haya interesado por ellas, las haya apreciado y hasta tal vez admirado (con una admiración con diversos componentes y no todos específicamente estéticos, sin duda), sí es indudable que hay en ellas un *fenómeno estético*, este fenómeno se produce a nivel de Desmond Morris y de una parte del público, pero nada permite suponer que se produzca a nivel del propio Congo.

El sentimiento del chimpancé no tiene nada de comparable al del artista adepto del «*action-painting*» que expone con él, nada tampoco comparable al del niño de cuatro años en una escuela maternal, donde la maestra le *habla* de lo que hace y de lo que debe hacer (aun si ella le deja absoluta libertad), a quien el niño interroga y da opiniones acerca de la *significación* y el *valor* de su trabajo, lo muestra a sus vecinos, lo compara con los otros trabajos, espera que sea expuesto, lo regala a su madre...

Se le puede representar como algo semejante a lo que puede experimentar el niño que todavía no habla, o cuyo lenguaje es muy rudimentario, cuando garabatea o juega solo con trapos o cuentas de colores; con esta salvedad, que, si bien el chimpancé es extraordinariamente más fuerte que el bebé y mucho más hábil con sus manos, el conjunto de su físico es aún muy pobre y sobre todo cualitativamente diferente.

Cuando Desmond Morris escribe: «Se puede uno preguntar si el artista humano, en nuestros días, tiene más razones para pintar que un chimpancé», se equivoca. Este artista, por más que otorgue, igual que el mono, una gran importancia al gesto, tiene motivaciones extraordinariamente complejas; integra (más o menos conscientemente), aunque sea para negarlo, todo un desarrollo histórico en que se codean Fidias, Rafael y Picasso, el arte negro y el Zen... El *«action-painting»* se inscribe en este proceso como una insurrección contra toda la pintura anterior y más especialmente contra la «abstracción geométrica»; será rebatida a su vez por otras tantas tendencias «abstractas» (*Op'art*), como por el regreso a una cierta figuración (*Pop'art*).

Un estilo nuevo se determina en relación al referencial de formas que existen en el momento de su aparición. Pero frecuentemente, lo hace negando las escuelas de la época y a veces regresando a un punto anterior para tomar una nueva bifurcación (los «prerrafaelistas», 1849). No parece que, así como el cubismo nutrió parte de su inspiración en el arte negro (sentido en aquella época como «primitivo»), el *«action-painting»* haya querido conscientemente partir del «arte» prehumano, al que sin duda ignoraba. Sin embargo, la utilización del soporte horizontal, el empleo de colores celulósicos de secado rápido, la ausencia de composición previa y, sobre todo, la importancia que se le da al gesto, al «hacer» más que a la obra hecha, tienden a acercarlos.

No es obligatorio aceptar la ideología desarrollada alrededor de esta tendencia: relegar la «belleza» al artesanado, desconfiar de lo estético, ir «más allá» de la pintura, escapar a los límites de lo humano, igualar al trabajo de la naturaleza salvaje, seguir el impulso vital en lo que tiene de más profundo (en la línea del surrealismo, cuya «escritura automática» otorgaba la primacía al inconsciente), tener fe en lo irracional y desconfiar de la razón, no querer «casarse» con la época de la amenaza atómica... para reconocerla *de facto*, incluso su ideología. El *proyecto artístico* de los pintores «gestuales», cualquiera que sea la apreciación «objetiva» y/o subjetiva que se pueda tener acerca de ellos, no es más rechazable que otros —y es evidente, por otra parte, que nadie, veinte años después, puede ya verlos con los mismos «ojos». En cuanto al *público* de la exposición de Londres y los compradores de pintura simiesca, se puede pensar que, en su comportamiento, el sentimiento estético no era el único móvil —tal vez en algunos no entraba en «más de

un 1 %»— igual que el hambre en el acto de sentarse a la mesa[34].

Curiosidad, deseo de burlarse de los artistas que se oponen, snobismo del «dernier cri»...

Sin embargo, si bien muchos críticos sensibles y pintores de valor, por otra parte cautivados por ciertas formas de arte moderno, han repudiado el «*action-painting*», otros, no menos sensibles, han gustado de él y lo han aprobado calurosamente; algunos incluso vieron en el «action painting» la «revolución artística de nuestro tiempo» —y es necesario reconocer que su proyecto continúa inspirando a numerosos pintores, si bien las formas con las que intentan realizarlo son muy diferentes.

Para explicar estas diferencias individuales, sería necesario estudiar, no sólo la construcción del sentimiento estético de cada uno, sino también la construcción del conjunto de su personalidad.

¿Pero, y las *obras*? ¿No son ellas y sólo ellas las que al fin de cuentas es necesario juzgar?

Seguramente —pero no olvidemos que su esteticidad no proviene de ninguna determinación física— es particularmente evidente en el arte «informal», cuya misma existencia constituye un desafío para todas las teorías que quieren colocar la esteticidad sólo en la Forma..., que desde el estadio de la percepción, vemos en relación a lo que *conocemos*, en relación a los *estereotipos* que se fueron construyendo en nosotros a través de nuestras experiencias anteriores. Con mayor razón en el estadio del juicio. «Me es imposible, y también a vosotros, lectores, os es imposible, razonar de otro modo que partiendo de un cierto grado de civilización y de cultura [...] Quien no quiere razonar, razona igualmente», escribe Michel Seuphor a propósito de esta pintura[35].

Y Robert Francés analiza «la multiplicidad de los componentes del juicio de belleza, su carácter evolutivo en la historia del arte y la del individuo».

«El juicio en apariencia más inmediato se apoya inconscientemente sobre la reverencia, el conocimiento de los valores consagrados, sin que uno pueda sospechar de su sinceridad [...] En realidad, ningún acercamiento es inmediato, ningún juicio es posi-

34. «Para un etólogo, un comportamiento de hambre no se encuentra prácticamente nunca, o sólo forma parte de un conjunto a razón de 1 %...» (R. Chauvin: *La Motivation*, *op. cit.*, pág. 167).

35. *La peinture abstraite*, Flammarion, 1962, pág. 176.

ble sin una larga cadena de acostumbramientos, de aprendizajes activos, de conocimientos. Todas estas mediaciones no son explícitamente aparentes en el juicio, pero lo fundan[36].»

En consecuencia, quienes estén apegados a la pintura tal como la define Cézanne o el cubismo, o a la abstracción geométrica, se sentirán tan chocados por lo «informal» como los profanos que sólo aprecian el realismo fotográfico o el academicismo, y no verán en él más que una «gesticulación desenfrenada», «conjuntos deformes, desarticulados, monstruosos, absurdos», «encuentros azarosos de manchas y salpicaduras, amontonamiento de colores chorreantes, encabalgamientos de líneas anárquicas». Éstos son los que no verán diferencia alguna entre estas pinturas y las de Congo.

Otros, por el contrario, bajo la influencia de factores sociales, de carácter y culturales (y, entre otros, estéticos), porque hasta entonces no han encontrado en el arte —al cual sin embargo conceden un gran valor— nada del «trance» y de la «fiebre» que los agita, o bien por hartazgo ante la repetición de las formas regulares, por borrachera de novedad, por aspiración a embarcarse en «mares más aventurados», por gusto a la provocación, *encontrarán* en el arte informal la revelación de «prodigiosas reacciones de la imaginación», y una libertad jamás soñada. Interpretarán el conjunto y cada detalle de las líneas y los colores no *arbitrariamente*, sino en parte según los procesos inconscientes estudiados en algunos tests de la personalidad como el de Rohrchach[37] (comprendiendo más la personalidad como «cultura» que como «naturaleza»), en parte según sus preocupaciones profundas (de las cuales ciertos aspectos pueden ser inconscientes o subconscientes), tratando de proyectarse y listos para aprovechar la menor base, por

36. *La Perception de la musique*, Vrin, 1953, «Conclusion», págs. 387-388.

37. Véase J. Cardinet: «Préférences esthétiques et personnalité», *Année psychologique*, págs. 45-69, 1958. Véase también *Traité de psychologie expérimentale*, V, pág. 12 y sigs.

Robert Francès observa que «la proyección de un sentido sobre una constelación de estímulos es una tendencia general». Aun en un cuadro vacío, con luz débil, los sujetos *ven* algo. Esta tendencia a la «semantización» de las constelaciones se encuentra también en la música. El ambiente, el contexto y la afectividad influyen en la orientación de las interpretaciones (*Le Développement perceptif*, págs. 106-108).

tenue y frágil que sea, que les ofrezcan los estereotipos, y también lo que se podría llamar los «malacotipos» culturales[38], y tal vez descubrirán allí no el más completo absurdo, sino por el contrario «algo que vuelve a dar un sentido al mundo[39]».

¿Pero entonces, descubrirán todo esto también en una pintura de mono?

Según. Señalemos para empezar que, a pesar de lo que digan con una cierta malicia sin duda inconsciente ciertos zoólogos y ciertos estetas, el nivel de regularización formal y de «diversificación óptima» alcanzado por Congo es sensiblemente inferior al de Pollock y otros maestros gestuales. En ellos, el «gesto automático» es, a pesar de todo, el *gesto de un gran pintor, que se ha vuelto automático*[40].

...Es verdad que la corriente fue poderosa, y fueron cien, y luego mil «los que pintaron el mismo cuadro»[41]; y es posible que algunas de las producciones que llenaron entonces las exposiciones fueran «altivas, vulgares, tan pretenciosas como indigentes», y sin embargo aceptadas, llevadas como estaban por la ola, como sucede en todo movimiento nuevo, con el que se encapricha un público más o menos amplio, hasta que se aburre.

Supongamos, sin embargo, que un adepto haya soñado ardientemente con una pintura, y que se le revele que es la obra de un

38. Junto a los estereotipos, sólidamente construidos y ampliamente socializados como símbolos relativamente claros y precisos, se encuentran «tipos» de asociaciones de ideas aún «flojas», suaves, flexibles, fluidas, plásticas, fugaces, ante todo inconscientes y que sólo interesan a grupos restringidos, y, en caso límite, a un solo individuo. Muchas están destinadas a disolverse y a evaporarse, pero algunas, reforzadas por las circunstancias, adquieren un poder emocional intenso entre los iniciados, luego, poco a poco, tienden a convertirse en nuevos estereotipos (como la imagen que se vuelve «cliché») perdiendo correlativamente parte de su poder emotivo. Sería muy útil hacer un estudio de estos «malacotipos», cuyo rol es tan importante en estética.

39. Bran van Velde.

40. Señalemos, no obstante, la experiencia de F. Hussain (1965). Éste presentó ante estudiantes ingleses, franceses e indios 16 reproducciones en color de cuadros abstractos de dos pintores profesionales, de un niño de diez años y del chimpancé Congo. «Las obras de los dos pintores profesionales sólo raramente se clasificaron a la cabeza» (citado por R. Francès: *Psychologie de l'esthétique*, pág. 119).

41. Michel Seuphor: *Le Style et le cri*, Seuil, 1965, pág. 182.

mono. A menos que esté acorazado por una metafísica primitivista a toda prueba, sentirá, me imagino, una amarga decepción; sin duda se creía en comunión con la pura Forma (depurada hasta de todo geometrismo) —y su emoción se hallaba sostenida por una compleja arquitectura sentimental... Que se consuele, su caso —si es que existió— no es único. Recordemos la reflexión de Schopenhauer: Admiráis un imponente monumento... y os revelan que es de corcho... ¿A qué nivel descenderá vuestra admiración? ¿No experimentaron acaso la misma decepción (y no hablo aquí de la decepción de los especuladores) los ricos coleccionistas que habían adquirido cuadros de Picasso, Braque, Picabia, Léger, Hartung, Bazaine, Miró, De Staël, Pollock, cuando se enteraron de que eran falsos, hábilmente fabricados en tiempo récord por un joven pintor de treinta años, Jean-Pierre Schacroun?

«Experimentaba cierto orgullo, dice, y una satisfacción amargamente irónica al ver con qué facilidad las galerías aceptaban esos cuadros que yo firmaba con un falso nombre ilustre, mientras que los que firmaba como Schacroun eran rechazados». Hasta se dice que ciertos expertos no han encontrado nada que reprochar a estas obras[42].

Y esto no ocurre sólo con la pintura moderna; es sabido que Van Meegeren fabricaba falsos Ver Meer acerca de los cuales se batieron los expertos más calificados.

Los estetas que sostienen que la esteticidad se encuentra en el objeto tropiezan todos con el problema de lo *falso*. Por ejemplo, Mikel Dufrenne: «Si la copia de un mueble de estilo es excelente, esta copia es un objeto estético que merece las mismas atenciones que el original, y sólo por razones no estéticas un coleccionista le negará el mismo valor comercial», escribe Dufrenne. Pero, preso de un escrúpulo, se retracta en una nota: «Estético, tanto si el prestigio de lo auténtico está secretamente unido, por una parte, al respeto del acto creador cuyos rasgos pretende poseer y, por otra parte, cuando el original es antiguo, al sentimiento de que no es indiferente al ser mismo del objeto estético haber perdurado y nutrido innumerables experiencias estéticas[43].»

Pero, mal que le pese a Mikel Dufrenne, el «respeto» y el «sentimiento» están desprovistos de toda existencia en «el ser

42. *Le Monde*, 22 de marzo de 1962.
43. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, pág. 76.

mismo del objeto»; sólo existen verdaderamente en el «que percibe», y, por lo tanto, son «razones estéticas».

La pintura es una *cosa mentale.*

Como todas las artes.

Para comprenderla, no sólo hay que estudiar «la pintura», sino también el desarrollo humano.

SEGUNDA PARTE

La especificación y el desarrollo del comportamiento-sentimiento estético como fenómeno sociocultural

El hombre prehistórico

CAPÍTULO I

El paleolítico inferior

Reflexiones sobre el lenguaje, la «creación» y el «a posteriori», ambigüedades de la estética «funcional»

Por lo tanto, los fenómenos estéticos aparecen a nivel del hombre.

0.1 Precisemos: No es en la «naturaleza» (biológica) humana donde descubrimos el principio de esteticidad (belleza). El hombre no accede al sentimiento estético después de una mutación, o de la aparición de un mecanismo especial del cerebro, de una hormona endocrina, de un «sexto sentido» o de una «facultad» de su «alma»; el mecanicismo coincide aquí con el idealismo.

Ninguna investigación científica descubre nada semejante.

Por lo tanto, es en la «cultura» donde debe estudiarse la aparición del «arte», del comportamiento-sentimiento estético, de la noción de lo «bello» (estético).

0.2. *Los hombres antes del «arte»*. Una revisión sumaria de la prehistoria ubica la aparición del «arte» simultáneamente con la del homo sapiens del pleistoceno superior (hace algunas decenas de milenios).

«El arte aparece bruscamente en la prehistoria como una magnífica floración: inventado en el auriñaciense, llegó a su apogeo en el magdaleniense» —lo que no impide afirmar: «No hay hombre sin arte», como también: «No hay hombre sin religión»[1].

Tales afirmaciones sólo pueden ser el efecto de un error de perspectiva mental, que anula las primeras centenas de milenios de la existencia humana o, más bien, el fruto de ideas preconcebidas.

1. Johannes Maringer: *L'Homme préhistorique et ses dieux*, trad. francesa, B. Arthaud, 1958, pág. 104; véase pág. 57 Rene Huyghe: *L'Art et l'homme*, Larousse, I, 1957, pág. 3. (Ed. esp., Planeta, 1965).

Por el contrario, es necesario considerar que «la historia de los hombres se ha desarrollado en sus nueve décimas partes» cuando aparecen las manifestaciones religiosas y «estéticas»[2].

Lo que nos interesa ante todo, es precisamente lo que sucedió durante esas centenas de milenios en que se preparó la eclosión artística.

Por otra parte, será necesario intentar, en la medida de lo posible, poner entre paréntesis nuestras concepciones estéticas de hombres del siglo XX, para poder darnos cuenta de lo que podría representar esa actividad «artística» para los hombres de Cro-Magnon, sin hacer de ellos, como dice Leroi-Gourhan, «nuestros herederos póstumos».

Continuaremos aplicando nuestro método, examinando lo que nos dicen los biólogos, los paleontólogos, los antropólogos, los prehistoriadores, los etnólogos, los psicólogos y los sociólogos.

Lejos de pretender con ciertos retrasados que «un abismo infrahumano separa a la humanidad de los animales[3] », la ciencia considera, por el contrario, que el problema es estudiar cómo se ha hecho la evolución desde el animal al hombre, la «antropogénesis», la «hominización».

Después de Lamarck, Darwin, Haeckel..., Karl Marx y sobre todo Friedrich Engels se han dedicado a este problema capital. Las investigaciones en este campo han progresado luego considerablemente, y especialmente en los últimos veinte años. Y confirman, en conjunto, los puntos de vista marxistas[4].

«Si bien con la profundización de nuestros conocimientos, no se simplifican los problemas de la antropogénesis, sino que se multiplican con los progresos de la investigación, la ciencia nos da todos los años pruebas siempre más ricas y más amplias del origen natural del hombre y así, de la teoría del desarrollo, el materialismo dialéctico[5] ».

2. Leroi-Gourhan: *L'Art et l'Homme*, I, pág. 33.

3. G. Kraft, citado por J. Maringer, pág. 55.

4. Véase especialmente André Richel: *Contribution à l'étude du développement humaine*, «Problèmes», Ed. sociales, 1969. No he tenido la oportunidad de conocer a un prehistórico para revisar esta parte de mi estudio. Por lo tanto queda abierto a las críticas de los especialistas.

5. W. Padberg: «Sur l'histoire de l'anthropogenèse», *La Pensée*, nº 108, abril de 1963, págs. 52-62.

Los últimos progresos del conocimiento no hacen más que confirmar la dificultad para trazar un límite morfológico preciso entre el animal (antropoide, prehomínido) y el hombre. Es verdad que la paleobiología sólo dispone de pocos elementos: los esqueletos (o los fragmentos de huesos). Imposible evidentemente apoyarse en criterios citogenéticos; las células del chimpancé, del gorila, del orangután tienen 48 cromosomas, mientras que las del hombre *actual* tienen 46. ¿Qué sucedía a ese respecto con nuestros antepasados de hace uno o dos millones de años?

La UNESCO y la Unión Internacional para el estudio del cuaternario organizaron en París, en 1969, un coloquio cuyas *Actas* fueron publicadas por la Unesco bajo el título *Orígenes del hombre moderno*. El *Correo* de la Unesco de agosto-septiembre de 1972 presentó a un público amplio, a través de la pluma de sabios que se cuentan entre las autoridades más descollantes de la paleontología, el estado actual de nuestros conocimientos.

«¿Cuándo se separaron la raza de los antropomorfos y la de los humanos? Sobre este punto existen al menos cuatro escuelas de pensamiento diferentes», escribe John Napier, de la Universidad de Londres (pág. 44). «La escuela precoz haría remontar la raza humana hasta el propliopitecus hace 30 millones de años»... La escuela tardía, que parece reunir la mayoría de las opiniones, considera que el primer ancestro del hombre es el ramapitecus (12 a 14 millones de años).

Mientras que L.S.B. Leakey ve en el kenyapitecus Wickeri (12 millones de años) el primer *homínido*, la mayoría de los sabios sólo hacen debutar esta familia con el género australopitecus (5 millones de años)[6].

Se tiene de pie y anda. Pero su cerebro (530 cm^3) no es mayor que el del chimpancé. Sin embargo, los útiles de piedra que tienen más de dos millones de años han sido encontrados cerca del lago Rodolfo, en África oriental.

«No ha sido necesario esperar al hombre para modelar útiles de piedra; se piensa, por el contrario, que los útiles muy bien han podido realmente ayudar a los australopitecus a devenir "hombres"; la ventaja de una evolución hacia manos más hábiles y un

6. Una *familia* comprende varios *géneros*, por ej., familia de los *félidos* (o felinos), género *gato*, género *león*...

cerebro más grande se vio así considerablemente aumentada[7] ».

Esta opinión, que es compartida por gran número de los más renombrados historiadores, coincide con la de Engels: *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre* (1876).

Leakey descubrió en 1959 un australopitecus al que bautizó «Zinjanthropus boisei», y al que definió como hombre que fabricaba herramientas. Luego reconsideró esta opinión, y atribuyó las herramientas al homo habilis, cuyo cerebro mide 650 cm^3 y que no sería un australopitecus. Pero la mayoría de los especialistas continúan considerando al australopitecus el primer fabricante de herramientas.

Louis Leakey murió en Inglaterra el 11 de octubre de 1972. Su hijo Richard encontraría después en Kenia un esqueleto «homo-1470» que se remontaría a 3 millones de años y cuya bóveda craneana tendría una capacidad de 800 cm^3.

Los criterios biológicos son pues, a la espera de nuevos descubrimientos, muy inciertos. Eso es lo que autoriza a Leroi-Gourhan a decir que los criterios de la humanidad son la postura erecta, la cara corta y las manos libres, que posibilitan el lenguaje y la fabricación de herramientas.

«Puede parecer asombroso que la importancia del volumen del cerebro sólo intervenga después [...] Me parece seguro que el desarrollo cerebral es de algún modo secundario[8] .»

Así, dice, la evolución que lleva del mono al hombre «comienza por los pies». Y aquí podemos recordar a Engels: «Estos monos comenzaron a perder la costumbre de ayudarse con sus manos para caminar por el suelo y adoptaron cada vez más una marcha vertical. Así se había franqueado *el paso decisivo para el pasaje del mono al hombre*[9] .»

Si bien, según Leakey, el género homo data de un millón 750 mil años atrás, incluso hasta dos o tres millones, es el homo erectus, o pitecantropus (1 millón) el que se considera frecuentemente como el «primer hombre verdadero» (*Correo*, pág. 8).

7. W.W. Howells, profesor de antropología en Harvard, *Correo* de la UNESCO, pág. 10.

8. *Le geste et la parole*, I, pág. 33.

9. Marx-Engels: *Obras escogidas*, Ed. du Progrès, URSS, 1967, pág. 370.

Otra razón que impide atribuir al cerebro la importancia primordial se encuentra en las incertezas acerca de la aparición de la *especie* homo sapiens (a la que pertenecemos).

Los sostenedores de la tesis clásica, la hacen remontar a cerca de 35 a 40 000 años (hombre de Cro-Magnon —producción del paleolítico superior). Pero los cráneos de Swanscombe, de Steinlein, de Kanjera, de Kidisch, que datan de hace 250 000 años, ya tienen un volumen y una proporción «modernos». John Napier adelanta para el homo sapiens hasta la cifra de 400 000 años (*Correo*, pág. 45).

Por el contrario, las herramientas de esas épocas son del tipo «paleolítico inferior». Y en cambio, los útiles del «paleolítico medio» se escalonan de 90 000 a 35 000. Serían contemporáneos del hombre de tipo Neanderthal (150 000 a 35 000) cuyo cráneo es netamente más primitivo. Y la aparición de hombres de tipo moderno antes de 60 000 en Europa, África, Oriente Medio y tal vez en Asia (*Correo*, conclusiones, pág. 70), no acarrea *ipso facto* progresos netos, puesto que las herramientas del paleolítico superior de más antigua fecha (al carbono 14) serían de 38 000 (cabalgando así el período neanderthaliano).

Por eso las clasificaciones más satisfactorias se han establecido, no según caracteres morfológicos, y especialmente el volumen del cerebro, sino según la fabricación de herramientas. Según François Bordes, profesor de prehistoria en la facultad de Burdeos, que puede modelar con sus propias manos cualquier instrumento del paleolítico, el homo sapiens data de 100 000 años atrás, sin perjuicio de subdividirlo en dos especies: homo sapiens neanderthaliensis y homo sapiens sapiens (correspondiente a las herramientas del paleolítico medio y superior)[10].

Pues, si bien la «hominización» comporta un doble aspecto, morfológico y funcional, el aspecto morfológico parecía insuficiente para distinguir indiscutiblemente al hombre de los animales. Por otra parte, el desarrollo morfológico se ha detenido hace 40 ó 60 000 años, mientras que la hominización prosigue y se acelera.

El hombre prehistórico se definía más acertadamente por el criterio funcional: la fabricación de herramientas durables (el criterio del lenguaje, en esta época, sólo puede ser teórico).

10. *Correo*, págs. 14 y sigs.

La evolución de las herramientas muestra una progresión regular.

«Los cortes cronológicos son frecuentemente un poco arbitrarios y uno puede preguntarse si es justo separar el paleolítico medio del paleolítico inferior. El hecho objetivo es el estrecho engranaje existente entre las culturas de bifaciales y las culturas de láminas». «Habría, basándonos sólo en las industrias líticas, tan buenas razones para confundir el paleolítico medio y el paleolítico superior[11] ».

Este *«engranaje» se continúa hasta la época histórica*, hasta la época actual: después del detenimiento del desarrollo morfológico y también antes, en gran medida, es la *sociedad* la que lo condiciona.

«El niño, cuando nace, es un candidato a la humanidad, pero no puede alcanzarla en el aislamiento... Así, no es su constitución cuando nace lo que puede hacer del individuo humano un hombre; el medio en que será criado podrá convertirlo tanto en un primitivo como en un civilizado del siglo XX»[12] .

Éste es, en otros términos, el sentido de la VI tesis sobre Feuerbach: «La esencia humana no es una abstracción inherente a un individuo tomado aisladamente. En su realidad, es el conjunto de las relaciones sociales[13] .»

Sería pues vano buscar una característica biológica que determinara en el hombre la aparición del sentimiento estético. Pero es interesante buscar en sus producciones aquello que prepara la aparición del comportamiento estético.

1. *Los «australanthropi». La «pebble-culture»*. Leroi-Gourhan llama así a los primeros australopitecos que fabricaban herramientas (zinjanthropus, paranthropus, homo habilis, etc.).

11. Leroi-Gourhan: *La Préhistoire*, «Nouvelle Clio», nº 1, P.U.F., 1966.

12. Henri Piéron: *Courrier rationaliste*, 25 de octubre de 1959. Menciona por otra parte el caso de niños «lobos» (criados por lobos y casi incapaces luego de aprender a caminar, a hablar...) y, por el contrario, el caso de la pequeña india Guayaquil (de una tribu del Amazonas que vivía en condiciones casi prehistóricas) recogida por el etnólogo Vellard y que llegó ella misma a ser una distinguida etnóloga (*De l'Actinie à l'Homme*, II, págs. 252-255).

13. Karl Marx: «Tesis sobre Feuerbach» (1845), *L'Idéologie allemande*, Ed. sociales, ed. bilingüe, 1972, pág. 29. Edición castellana

Estudiando la expansión prefrontral de los mamíferos hasta el hombre, nota que «los simios y los antropios poseen el mismo córtex motor primario (área 4), que comporta una «imagen neta de todas las partes del cuerpo, en que la cara y la mano tienen una representación dominante». Tienen también la misma área 6 premotora. Pero, en el hombre *actual*, «adelante, ha venido a agregarse el área 8». Los lóbulos frontales, reducidos en el mono, están lejos de haber terminado su desarrollo en el hombre fósil (sobre todo en ese estadio).

1.1. Estudia a continuación el área 44, que desde Broca es llamada «del lenguaje», sus relaciones con los centros motores de la cara y de la mano, y con las áreas de asociación auditiva (41-42) y visual (19). En los monos superiores, las áreas 41 a 44 están apenas constituidas.

«La expansión prefrontal sigue siendo muy incompleta hasta el homo sapiens, pero la presencia de un área de asociación verbal y gestual es perfectamente concebible (*sic*) desde el australanthropus. Creo que es necesario considerar que la posibilidad física de organizar los sonidos y los gestos existe desde el primer antropio conocido.» La estrecha proximidad del área del lenguaje y del área de la motricidad manual «conduce a considerar que el lenguaje es tan característico del hombre como la herramienta, pero que no son la expresión de la misma propiedad humana [...] Probablemente, en el estadio primitivo de los antropios, no hay razón alguna para separar el nivel del lenguaje del de la herramienta».

Así, se puede atribuir al zinjanthropus «un lenguaje cuyo contenido podía apenas ser más elevado que el de las señales vocales que posee el gorila, pero constituido por símbolos disponibles y no totalmente determinados[14] ».

14. *Le geste et la parole*, I, págs. 122-177, 161-164. Esta tesis —con toda la fragilidad que comporta a nivel de los «australanthropi»— es la que da su sentido al título. Según Kotchetkova, que ha estudiado *L'Evolution des aires spécifiquement humaines dans le cortex du cerveau des hominidés*, el cráneo de los australanthropi no comporta el relieve que atestigua la existencia de las áreas 45, 44 del lenguaje articulado (citado por Trân Duc Thao: *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*, Ed. sociales, 1973, pág. 105.

Leroi-Gourhan menciona a este respecto la teoría del etnólogo soviético Víctor Bunak acerca del desarrollo sincrónico de la técnica y del lenguaje y agrega: «Es particularmente interesante constatar que aquí [...] un camino muy diferente lleva a una construcción relativamente cercana.»

Víctor Bunak, «cuyos trabajos acerca de la aparición y los primeros desarrollos del lenguaje lo convierten en una autoridad mundial,[15] » estima que en este primer estadio los homínidos estaban en «la fase de la lalación» (emisión de sílabas) «típica de la fase prelingüística del infante».

Las lalaciones no servían para intercambiar ideas ni para conversar sino para incitar a tal o cual acto, o como señal de tal o cual acontecimiento... Predominaban en ella los monosílabos, y la estructura gramatical evidentemente estaba ausente[16] ».

Algunos, no sin ingenuidad, ven al lenguaje como dado con el hombre, (como la religión, o al menos, la magia o el «sentido» estético). Pero es necesario comprender que, aun cuando su cerebro hubiera tenido todo el desarrollo necesario, todavía era necesario que el hombre se fabricara ese lenguaje, poco a poco, en el curso de milenios. Se puede pensar por lo tanto que, en este estadio, el lenguaje no es un elemento motor del comportamiento, sino que va a remolque del mismo[17] .

15. *Correo* de la UNESCO, pág. 57.

16. *Ibíd.*, pág. 69. Las hipótesis de Trân Duc Thao en su última obra: *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*, por estimulantes que sean para la imaginación, no me parecen suficientemente fundadas como para poder basarme en ellas. Me parecen, por ejemplo, muy optimistas en lo que concierne al lenguaje del prehomínido (es decir, casi el «australanthropus») comparándolo, es verdad que con reservas, con el del niño de 14 a 20 meses (págs. 94, 104...). Sin embargo, sobre algunos puntos, sus formulaciones coinciden con las precedentes: «el lenguaje aparece entre los prehomínidos bajo la forma de un lenguaje *no articulado*, hecho de *gestos de indicación desarrollada*, apoyados por *palabras difusas sincréticas* (págs. 107-108).

17. Yo ignoraba estas tesis de Leroi-Gourhan cuando escribí mi primer artículo «Recherches et réflexions sur l'esthétique» (*La Nouvelle Critique*, junio-julio 1964): «No creo que el lenguaje (el pensamiento) haya podido jugar un rol preponderante antes del final del paleolítico; hasta entonces sólo es un accesorio del comportamiento. Sólo luego de haber seguido durante largo tiempo a las conquistas de la mano humana podrá superarlas.»

Durante largo tiempo —así como sólo utilizaba «herramientas de circunstancia[18]»— el hombre sólo utilizaría «palabras de circunstancia», y sólo pasa lenta y progresivamente (igual que a las herramientas fabricadas conscientemente con un objetivo y cada vez más especializadas) a las palabras socialmente adaptadas a los actos y a las cosas.

Una interpolación legítima nos permite suponer que los «australanthropi» practicaban *danzas* con ritmo, del tipo de las de los chimpancés o de los «primitivos modernos». Se puede suponer que las acompañaban con golpes de diversos instrumentos de madera o de piedra que estos primitivos tenían la costumbre de utilizar, con gestos, gritos y melopeas.

Pero no tenemos ningún rastro de ello. Y debemos cuidarnos bien de toda *extrapolación*: «A lo máximo se puede imaginar a los precursores del hombre actual, cuyo cerebro se enriquecía muy lentamente, satisfaciendo sus arrebatos estéticos por medio de la voz, las percusiones ritmadas, los movimientos del cuerpo...», escribe Leroi-Gourhan.[19]

«Imagina», por lo tanto, que había «arrebatos estéticos» por satisfacer. ¿Pero qué serían esos «arrebatos»? ¿De dónde vendrían? Constatamos aquí la expresión de una ideología según la cual el sentimiento estético sería inherente (biológico) a la *naturaleza* del hombre. Encontraremos otros ejemplos por el estilo. De hecho, nada nos autoriza a otorgar a estas «danzas» más importancia que a las de los animales.

1.2. Tenemos base pues para pensar que lo que juega el papel motor es el *comportamiento fabricador*. En todo caso, es el único elemento sobre el cual podemos apoyarnos con validez.

En la capa más profunda de la cañada de Olduvai donde fue encontrado el zinjanthropus y el homo habilis (capa I), así como en otros emplazamientos, acompañados o no por esqueletos más evolucionados, las herramientas más primitivas son las de la «*pebble-culture*» —que, bajo su forma más basta, no se distingue de las piedras quebradas por la acción de causas naturales sino por métodos estadísticos: *choppers* (guijarros con uno o más le-

18. E. Fischer: *La Necessité de l'Art*, Dresde, 1959, Ed. sociales, 1965, pág. 22. Edición en castellano, Ed. Península, Barcelona, 1978.
19. *Correo* de la UNESCO, pág. 31.

vantamientos sobre una sola cara, por impresión perpendicular), *chopping-tools* (cortadora sinuosa por levantamiento de láminas en las dos caras), láminas sin retoques. Se han encontrado pocos especímenes de herramientas de madera, hueso y cuerno como para poder sacar conclusiones.

La técnica era pues extremadamente simple y siguió siendo la misma durante innumerables milenios.

Nada parece poder acercarnos todavía a un comportamiento estético.

Señalemos, sin embargo, que el comportamiento fabricador, marginal entre los antropoides, se ha hecho habitual y *social*. El solo hecho de tener que ir a buscar la piedra[20] y, una vez tallada la herramienta, tener que conservarla, tiende, por una parte, a aumentar el campo temporal de la conciencia, como organizadora del comportamiento general y de la personalidad; por otra parte, tiende a trasladar una parte del interés por la utilización de la herramienta (caza) sobre la herramienta misma, en tanto objeto, que resulta ser la primera «propiedad».

2. *Los arcanthropi. El paleolítico inferior.* La aparición del *pithecanthropus* (hace un millón de años) era considerada hace veinte años como el origen del paleolítico. Todavía se dudó mucho tiempo antes de atribuir los progresos de las herramientas del paleolítico antiguo a un organismo tan primitivo. Sin embargo, el aumento del volumen cervical es considerable (960 a 1200 cm^3, y hasta 1250 en el *sinanthropus* de Pekín), pero la correspondencia entre los progresos de las herramientas y los de los esqueletos no está del todo establecida.

Parece que se extienden aún muchas centenas de milenios antes de que comience la progresión en el instrumental. A los ojos de un hombre actual, sin embargo, poco faltaba para pasar del *chopping-tool* al bifacial: algunos golpes más para despejar la punta. Los primeros instrumentos bifaciales toscos, llamados «ab-

20. «El terreno al que había huido el zinjanthropus no tenía piedras: en consecuencia el cuarzo era traído de otra parte» (André Richel: *Contribution...* pág. 15).

bevillienses», «chelenses» o «achelenses antiguos»[21], ya no pueden ser atribuidos a causas naturales.

Luego, se distinguen en ciertos emplazamientos hasta ocho estadios progresivos de achelenses[22] en el curso de los cuales el bifacial se torna cada vez más regular y rebajado, por levantamiento de láminas de piedra más y más finas. Se sustituye el percutor de piedra (otro guijarro) por un martillo cilíndrico menos duro (madera, hueso, etc.)[23].

Muy pronto aparece la industria clactoniense que ya no utiliza los núcleos (parte principal del guijarro) sino las láminas. La evolución de esta técnica hará pasar a primer plano el «útil de lámina», siendo ahora trabajado el núcleo ya no por sí mismo sino para ser cortado en trozos cada vez más finos (proto-levalloisiense).

Por otra parte, en el curso de este período, el fuego es utilizado, si no dominado (sinanthropus).

Desde el achelense medio al menos, se constata también según los emplazamientos diferentes «facies»[24] y a medida que se avanza, más «enmarañada» se torna la evolución[25].

Comparados con el millón (o millones) de años precedentes, estos quinientos mil años aportan progresos considerables. Se trata ante todo de un progreso de eficacia que Leroi-Gourhan expresa así: para un kilo de materia, la *pebble-culture* obtiene un corte utilizable de 40 cm, la abbevilliense de 100 cm, la achelense de 150 para los bifaciales y 300 para las láminas[26].

Estas fabricaciones implican un alto grado de previsión en el desenvolvimiento de las operaciones, la preexistencia de formas en la mente, y una inteligencia técnica ya bastante compleja[27].

21. Según Franck Bourdier, «Por razones difícilmente rechazables de prioridad y otras [...], conforme a los usos de la nomenclatura científica», sólo el término «abbevilliense» convendría a este primer período. En seguida vendría el achelense (con sus diferentes estadios) («Préhistoire et protohistoire», *Bull.* S.P.F., nº 11-12, noviembre-diciembre de 1950).

22. *La Préhistoire*, «Nouvelle Clio», pág. 81.

23. François Bordes: *Correo*, pág. 16 —confirmado por los otros autores y especialmente Leroi-Gourhan.

24. Denise de Sonneville-Bordes: *L'Age de la pierre*, P.U.F., 1961, pág. 52.

25. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, I, pág. 43.

26. *Id.*, pág. 193.

27. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, I, págs. 137-138.

«El progreso es posible porque la serie inicial de gestos ha sido conservada de generación en generación. Es la primera *tradición técnica*.

Desde el momento en que se establece y se mantiene, el volumen del cerebro ya no tiene tanta importancia[28] ».

Tradición y *progreso*, estas dos modalidades sociales contradictorias y complementarias «elevan al hombre en un paso definitivo e irreversible por encima del mundo animal estable de los antropoides[28] ».

En efecto, el aumento del volumen del cerebro no basta, ni tampoco el aumento del campo frontal, pues «el cerebro humano nace prácticamente vacío» Es un «ordenador sin programa». «El hecho que se manifiesta más claramente a partir de la liberación del cerebro anterior, es la importancia adquirida por la sociedad en relación a la especie». Se asiste a una «sustitución progresiva del dispositivo biológico del instinto por la memoria social»[29].

Entonces la «esencia humana» se va convirtiendo en el «conjunto de las relaciones sociales».

Al mismo tiempo que los progresos liberan al hombre de una parte de sus limitaciones, y enriquecen el campo psicológico, la tradición social tiende a acrecentarlo en el tiempo y a hacerle superar, cada vez más conscientemente, los límites individuales.

¿Pero puede uno plantearse aquí el problema de lo estético?

Muchos especialistas piensan que sí. Leroi-Gourhan señala: «Cuando se ha demostrado que se pueden utilizar los fragmentos de sílex laminado sin método, asistimos, en el transcurso del primer millón de años de la prehistoria humana, a la búsqueda de procedimientos que permiten estereotipar los productos, a la formación de verdaderos caracteres de estilo cuya lenta evolución permite distinguir los objetos creados en diferentes épocas.

«Es evidente que las cualidades de eficacia de los productos y la economía de una materia prima que, en ciertas regiones era escasa, proveen de una explicación racional, a esta evolución, pero el hecho significativo es que no se puede diferenciar esta

28. Leroi-Gourhan: *Les Hommes de la préhistoire*, Bourrelier, 1955, pág. 63. Véase L.T. Nougier: *Histoire générale du travail*, Nouvelle Librairie de France, t. I, Libro I, *La Préhistoire*, 1959, pág. 14.

29. *Le geste et la parole*, II, pág. 24, I, pág. 187, pág. 5.

trayectoria técnica de la floración creciente de formas estéticamente elaboradas[30] ».

En sus obras anteriores es aún más preciso. Los arcanthropi «evolucionan muy lentamente hacia la *simetría* y el equilibrio funcional para desembocar en la fabricación de los útiles en lo que parece ser, a nuestro entender, una verdadera búsqueda de la regularidad de las curvas y de la terminación de los retoques». Sea esta búsqueda consciente o no, los hombres anteriores a Neanderthal están en posesión «del medio de prever la forma a través de la materia y de conducirla hasta los confines de la perfección estética»[31].

«El apogeo de la búsqueda de formas bellas está situado entre el achelense final y el mustero-levalloisiense antiguo»[32].

Citaba la punta levalloisiense «admirablemente perfilada», la lámina levalloisiense, «magnífica hoja de sílex», que se puede transformar en un «*bifacial* muy elegante».

«Cuando uno mira los más bellos sílex tallados de esta época, concluía Leroi-Gourhan, siente que el arte ha comenzado su evolución. No poseemos ninguna obra plástica; si existieron, se han perdido. Pero ya estamos en presencia de lo que se llama estética funcional, es decir, la búsqueda de las formas más bellas y eficaces en la fabricación de los útiles, igual que hoy las formas aerodinámicas[33].»

Más aún, hablando de «los hombres del grupo occidental», Leroi-Gourhan escribe: «Jugaban con puntas de veinte centímetros de largo, retocadas y torneadas no sólo con maestría, sino, como dice uno de mis amigos, "con desenvoltura"»[34]. Sin duda se refiere a Franck Bourdier, quien en el Coloquio de la XVI Semana de Síntesis ya citado, se expresó a propósito de algunas piezas levalloisienses de la manera siguiente:

«Yo no diría bellas, pero fabricadas no sólo con virtuosismo, sino casi con desenvoltura [...] perfectas como formas, bastante

30. *Correo* de la UNESCO, pág. 31.
31. *Le geste et la parole*, II, pág. 211.
32. *A la recherche... préhistorique*, pág. 83.
33. *Les Hommes de la préhistoire*, págs. 75-77. Véanse también los pasajes del mismo autor en *L'Art et l'Homme*, especialmente «L'esthétique fonctionnelle», pág. 35 y en *Le geste et la parole*, II, págs. 120 y sigs.
34. *Les Hommes de la préhistoire*, págs. 75-77.

frágiles. Uno puede preguntarse verdaderamente si el artista no ha sacrificado la solidez a la estética. Yo me sentiría inclinado a creerlo así[35].»

Consultado a este respecto, Franck Bourdier responde: «He sido tal vez el primero en señalar el carácter "verdaderamente estético" de algunas piezas del levalloisiense final y del musteriense de tradición achelense (C.R. Acad. de Ciencias, T. 215, 1942, pág. 474). Pero mi punto de vista ha evolucionado un poco. Si las "bolas" perfectamente redondas tienen un sentido simbólico religioso, se puede decir, en cierto modo, que son obras de arte musteriense. Si el canto del pájaro es una obra de arte, el del hombre podría serlo también[36].»

En este mismo coloquio, el propio Leroi-Gourhan decía: «En la presencia de algunas piezas, uno no puede verdaderamente dejar de pensar que esas gentes las hallaban bellas y que las habían refinado, que hay un verdadero aumento de pequeñas láminas retiradas para ponerla definitivamente en forma. Más allá de eso, no podemos decir absolutamente nada» (pág. 94).

El Sr. Kelley, director del departamento de Prehistoria del Museo del Hombre, ha tenido a bien mostrarme, bajo la recomendación de Franck Bourdier, (el 17 de septiembre de 1961) algunas piezas del achelense final que pudieran corresponder a esta apreciación, negándose totalmente a darme una interpretación personal: sólo se trata de algunas piezas de los muchos millares que tenemos del paleolítico antiguo. Algunos sílex de excelente calidad permiten un trabajo particularmente delicado. Por otra parte, algunas piezas pudieron tener un valor mágico —como sucede en épocas posteriores.

En cuanto a L.R. Nougier, parece admirar menos la técnica levalloisiense, que muestra una «alta técnica», que permite el «trabajo en serie» pero que no llega a igualar el «progreso artístico achelense», y se expresa acerca de este último en términos líricos —señalamos aquí una vez más el papel de la subjetividad del observador: «El progreso juega a la vez en la terminación de la talla y en la elegancia de la forma. Las "formas almendradas achelenses" son puras, esbeltas, plenamente funcionales, con la

35. *A la recherche... préhistorique*, pág. 96.
36. Carta personal del 16 de junio de 1960.

punta alargándose hacia un talón armoniosamente redondeado. Las aristas de las láminas retiradas son progresivamente eliminadas por medio de cortes finos, y las caras se tornan perfectamente regulares, como pulidas. La mano que hace surgir el útil experimenta todo su dulzor. Es imposible no creer en el gozo creador de ese tallador de piedra desconocido de hace 500 000 años, negarle, luego de la ejecución, la satisfacción táctil y estética.

»Este refinamiento en el trabajo es ya un acto "gratuito", un acto de arte. En cuanto a la belleza de la forma, es totalmente funcional, proviene de la eficiencia misma de la "almendra", de su aerodinamismo. Un perfil de ala de avión, una silueta ultramoderna de automóvil, tienen este corte puro de la "almendra" achelense.

»Los mejores técnicos achelenses, los mejores obreros en sílex del viejo mundo ya son artistas. Por cierto, no lo son todos. La observación de un yacimiento achelense nos muestra su carácter excepcional.

»He aquí que hace medio millón de años nació una nueva clase de trabajadores»[37].

Sin ninguna duda, hay un «fenómeno estético» —al nivel de los eminentes especialistas actuales de la prehistoria, al menos, y también a nivel del público amplio de nuestra época, habituado a ver en los libros de arte reproducciones de piezas achelenses, junto a la Venus de Milo o los cuadros de Picasso.

¿Pero qué sucedía a nivel del arcanthropus? Parece necesario someter a crítica las afirmaciones de estos especialistas, para separar la psicología del hombre moderno de la del hombre achelense.

Es necesario ante todo dejar de lado las expresiones de «belleza» y «elegancia», de «magnificencia», de «admiración», de «estético», que son apreciaciones de hombres del siglo XX, y que aún no han sido definidas en relación al hombre achelense. Si este hombre achelense hacía surgir de su mano paleoantrópica su útil terminado, la alegría que experimentaba sin ninguna duda... ¿es comparable a la que entusiasma al profesor de arqueología prehistórica de la universidad de Toulouse?

37. *op. cit.*, pág. 17.

Es necesario reflexionar también acerca de la noción de «estética funcional» que parece tan clara y objetiva, pero que frecuentemente se utiliza sin rigor.

¿En qué puede consistir el «margen entre la utilidad estricta y la forma obtenida», si «las formas técnicas eficaces son siempre las soluciones estéticamente satisfactorias»? ¿En qué sentido el «refinamiento en el trabajo» puede ser un acto «gratuito», si la «belleza» de la forma es «totalmente funcional» y «proviene de la eficiencia de la punta almendrada»?

Este «margen», esta «gratuidad» son tal vez «ilusiones retrospectivas» contra las cuales es muy difícil precaverse.

2.1. Lo que es verdad, es que nos encontramos ante un *comportamiento fabricador* de una *complejidad* muy avanzada.

Uno de los resultados de la complejización del trabajo es hacer aparecer una cierta *dialéctica de los medios y los fines, de donde se deriva un desplazamiento de la conciencia del fin*[38].

Primer estadio: recoger (medio) para comer (fin).

Segundo estadio: recoger una piedra (medio) para construir un útil (primer fin intermedio — segundo medio) y comer (fin último).

Estos son aún estadios animales.

Tercer estadio: elegir *esta* piedra (medio), para fabricar un útil (primer fin intermedio — segundo medio) para cazar (segundo fin intermedio — tercer medio) para comer.

Los psicólogos señalan que un objeto neutro adquiere una valencia positiva desde el momento en que se ha convertido en medio para obtener otro objeto[39].

Sucede así con la *caza* (desde el estadio animal, pero en relación con el hombre achelense nada podemos deducir) y con la *fabricación*.

A partir del momento en que la fabricación del útil, cada vez más larga y compleja, pone en juego todas las cualidades corporales y psíquicas adquiridas (y en vías de adquisición) por el hombre

38. Véase mi artículo: «La création. Travail créateur, conscience créatrice». *La Nouvelle Critique*, nº 178, agosto-septiembre de 1966.

39. J. Nuttin: *La Motivation*, pág. 115. Henri Piéron: «La pulsión llega a no concernir ya el resultado que había constituido el objetivo inicial, sino a la actividad misma» *ibíd.*, pág. 53.

y requiere toda su atención, en el transcurso del trabajo, el fin consecutivo (utilización) llega a ser parcial y momentáneamente olvidado, y el objetivo primordial del trabajo en vías de constitución es obtener algo bien hecho.

La «valencia» del trabajo no sólo es «condicionada»; satisfaciendo la *necesidad de actividad* (que en este estadio es necesidad de actividad hábil e ingeniosa), este comportamiento hace nacer en la conciencia del artesano una cierta *alegría del trabajo*. Se puede concebir, al menos en algunos agrupamientos humanos, la existencia de un *sentimiento de «amor por el trabajo bien hecho»*.

Esto es todo lo que razonablemente se puede opinar sobre millares de generaciones que se contentan con reproducir gestos aprendidos por *tradición*.

2.2. Mucho más interesantes son los *progresos* que se producen ya sea por mejoramiento de una forma anterior (regularización), ya sea por la adopción más o menos súbita de una forma nueva.

No perdamos de vista que se escalonan en un período de 500 milenios. Es necesario corregir un poco esta impresión admitiendo que el gesto creador de una nueva técnica corría gran riesgo de perderse.

«Este gesto debió ser inventado millares de veces, durante milenios, pues fue millares de veces perdido [...] por una humanidad demasiado laxa, en un mundo demasiado vasto[40].»

Así, la débil tasa de «rendimiento social» de una invención individual nos obliga a multiplicar la «tasa de creatividad» necesaria para obtener los resultados constatados.

Además, ciertas regiones, ciertas épocas, experimentan progresos más rápidos; y, éstos en general, se aceleran considerablemente a fines del paleolítico inferior.

En el comportamiento fabricador, hay que atribuir por lo tanto un lugar considerable a la «curiosidad creativa», motor del progreso, que ya habíamos visto operar en Congo.

2.2.a. *Creación*. Aquí es necesario explicar el concepto de creación, que considero útil conservar, aunque para algunos tenga mala fama[41].

40. L.R. Nougier, *op. cit.*, pág. 14.
41. Véase mi artículo citado de *La Nouvelle Critique*, nº 178.

Es verdad que, desde el Renacimiento, la palabra creación aplicada a la obra de arte está cargada de significaciones idealistas, tendentes a asimilar al artista a un dios o a un inspirado.

Por eso se la ha marcado con un tabú (como a la palabra bello) y se la ha querido sustituir por la palabra producción[42].

Al mismo tiempo, se busca tal vez otro objetivo (más enmascarado): el de asimilar la actividad del artista a la del obrero. Pero, eso es, me parece, caer en una nueva ideologización que intenta insinuarse dentro del campo de la reflexión marxista, y en algunos casos llega a disolver el concepto marxista de *producción* y, por ese camino, el de *clase obrera*.

Para mí, el concepto de producción parece al mismo tiempo demasiado estrecho (en el sentido de Marx) y demasiado amplio (en el sentido común) para trabajar en el dominio en que la estética tiene que determinar su objeto y creo que es *interesante* precisar, en el interior del concepto de producción (en el sentido amplio), el concepto de creación, desnudo de todo matiz religioso, y definido, no como la producción dentro de un conjunto de elementos (a,b,c,...m) de un elemento (n) enteramente nuevo, sino como la de una *estructura nueva* a partir de «elementos», acerca de los cuales la ciencia nos enseña que, aun en el mundo físico, cada uno es ya una estructura de estructuras. En este sentido, en el interior de la producción de las industrias Rénault, se diferenciará entre la creación de prototipos de la (re)producción en serie. La producción estética es una creación[43].

Pero no toda creación es estética.

Sin embargo no hay que creer que la concepción de la «novedad» de una estructura caiga por su propio peso; lo «nuevo» es doblemente relativo. Primero «cuantitativamente»: ¿un objeto que sólo diferiera de otro en detalles ínfimos (y aún es necesario introducir aquí otro elemento relacional: a escala humana) sería una creación? Después, se ha visto que los útiles más primitivos sólo pueden distinguirse estadísticamente de las piezas quebradas por acción de los fenómenos naturales. Puede suceder también

42. Véase, por ejemplo, *Pour une théorie de la production littéraire*, de Pierre Macherey (François Maspero, 1966) y especialmente la pág. 85: «Las diversas "teorías" de la creación, *por principio*, no son interesantes.»

43. Al menos en una cierta medida que será necesario esforzarse más adelante por precisar.

que tal individuo o tal grupo reinventen una forma que ya había existido y que se había perdido, o que existía en otro grupo sin que se supiera. Tales hechos se han producido efectivamente.

Una forma nueva puede ser fruto del azar (y de hecho lo es frecuentemente), y/o no llamar la atención del hombre que la crea (o de su grupo); o bien no se la llega a reproducir. ¿Ha dejado de existir y sin embargo podemos llamarla «creación»? (¿Es creación un prototipo que no pasa al estadio de la fabricación? ¿No sería necesario, al menos, para considerarlo como tal que por una u otra razón fuese objeto de la atención de especialistas, o incluso del público?)

Contradictoriamente, para que una *creación* exista verdaderamente como tal es necesario que sea reproducida, para consolidarse, no sólo a nivel del individuo, sino a nivel del grupo. Es necesario que ingrese en la *tradición* para que merezca retrospectivamente el nombre de *creación*[44].

Etimológicamente, crear es *provocar un crecimiento*. Uno puede preguntarse si la producción de una estructura nueva, pero insignificante, merece el nombre de creación. Sería necesario más bien reservar ese término para una producción correspondiente a una necesidad social —a condición de dar a la palabra necesidad el sentido más amplio, y de ver bien la relación dialéctica que une la necesidad a su objeto.

En resumen, la palabra creación sólo puede utilizarse con eficacia si es posible definir el agente *creador* (ya sea único o múltiple, personal o no). Tal vez sólo es verdaderamente eficaz cuando el *agente* tiene *conciencia* de su creación, tiene la voluntad de crear.

Recíprocamente «el trabajo ha creado al hombre mismo[45]» —no al hombre en general, sino al hombre abbevilliense, clactoniense, achelense... La mano comienza a convertirse en «mano humana», el ojo en «ojo humano» —no humano en general, sino humano paleolítico, y aquí es necesario entenderse, pues sólo es una la manera de hablar. No es tanto la mano misma y menos el

44. Encuentro este texto de Francastel: «El academicismo es una necesidad, o mejor, una ley de la producción artística de todos los tiempos. La obra maestra, aislada, única, no logrará su objetivo. Es necesaria la serie para que la creación manifieste su validez» (citado por Marie-Hélène Camus, *l'Humanité-Dimanche*, nº 103, 28 de marzo-3 de abril de 1973, pág. 21).

45. F. Engels: *Dialectique de la nature*, Ed. sociales, 1978, pág. 171. Ed. en castellano en Ed. Crítica.

ojo los que hacen los progresos decisivos, sino las áreas corticales del cerebro, coordinadoras del conjunto de la conducta.

2.2.b. Una vez «creado» el hombre como fabricante de útiles complejos, tiende a ser «creado» también como creador; la «curiosidad creadora» tiende a obtener un objeto más regular, más delicado, más refinado —y también a inventar formas nuevas.

El ejemplo más notorio de regularización progresiva es la que lleva desde los primeros bifaciales toscos a las «almendras achelenses», «refinadamente terminadas» por centenares de golpes tan bien ajustados que algunos quitan astillas de pocos milímetros, y cuya forma general simétrica tiende hacia un diseño geométrico.

Estas formas son las que han sido bautizadas de «funcionales» y se las compara con las formas «aerodinámicas». Pero es necesario aclarar una confusión.

En su largo desarrollo sobre la «estética funcional»[46], Leroi-Gourhan escribe: «Es verdad que un juicio acerca de la buena o mala adaptación de una forma a la función que le pertenece equivale en la práctica a la formulación de un juicio estético. Con pocas excepciones, si no siempre, el valor estético absoluto está en proporción directa de la adecuación de la forma a la función. En efecto, cuando se sigue a través del tiempo el desarrollo de numerosos objetos técnicos, se puede asistir a su integración progresiva a formas cada vez más equilibradas; basta con pensar en la aviación».

Esta teoría lleva ineluctablemente a encontrar el origen de esta «belleza funcional» en la naturaleza. Sin embargo no puede dispensarse de constatar ciertas contradicciones. Así, las formas de la caballa son más satisfactorias que las del mono... porque la primera está adaptada a una sola función (?), y el segundo a varias. ¿Pero, cuál es la «función» de un guijarro «armoniosamente» pulido por el mar? ¿Es el «horrible» sapo (el más bello, sin embargo, para su hembra) menos «funcional» que la mujer[47] ?

46. *Le geste et la parole*, II, cap. XII.

47. Véanse, como expresión notable de una ideología muy extendida, las declaraciones de Jallez (Jules Romains: *Recherche d'un église*, Flammarion, 1934, pág. 141), y especialmente estas frases: «Evidentemente, lo extraño es que lo más bello de los seres vivientes sea al mismo tiempo la

¿Estamos lejos ya de las «almendras» achelenses? De ningún modo. Uno se extasía ante las formas del «Concorde» —que están calculadas en efecto para responder mejor a su función—, pero nadie se extasía ante la armonía de formas del «Lunokhod», que sin embargo, son tan funcionales como las otras, si es que esta palabra tiene algún sentido.

Es necesario pues que se trate de otra cosa. La ideología de la «estética funcional» nació a principios de siglo y se desarrolló dentro de condiciones históricas que a su vez será necesario explicar. ¿No será que las juzgamos según un *sistema de referencias* más o menos inconsciente, del cual algo nos toca tan profundamente como la preferencia por los «*patterns*» regulares en la corneja o en el mono, algo que nos toca en tanto hombres: las alusiones de las curvas del «Concorde» a las del cuerpo humano, sistema de referencias que en lo esencial nos ha sido inculcado por toda la «cultura» que ha «formado nuestro gusto»? ¿En cambio el «Lunokhod», no nos evocaría a la araña o al sapo?[48]

2.2.c. Otra observación. No se ha probado en absoluto que toda regularización sea siempre funcional. Examinemos el caso de las «bolas» (esferoides de arcilla o calcáreas trabajadas a martillo). Han suscitado numerosos comentarios. Se ha creído ver en ellas «bolas para boleadoras». ¿Pero para qué tomarse el trabajo de dar una forma esférica por medio de un martilleo minucioso si guijarros en bruto hubieran cumplido el mismo oficio? Leroi-Gourhan se limita a señalar que su empleo es «enigmático»[49].

hembra del hombre. Reconozco que hay en ello una coincidencia extraordinaria y poco creíble, pero no más increíble que esta otra, que la mujer tenga por macho al más inteligente de los seres vivos.»

48. Leroi-Gourhan plantea algunas ideas interesantes acerca del «grado de ocultación de las prácticas estéticas»: «Una parte importante de la estética está vinculada a la humanización de comportamientos comunes al hombre y a los animales, como el sentimiento de confort y de desconfort, el condicionamiento visual, auditivo, olfativo, y con la intelectualización, a través del símbolo, de hechos biológicos de cohesión con el medio natural y social.» Distingue los «niveles fisiológico, técnico, social...», y «figurativo» —pero no creo que haya allí un nivel del mismo orden (*Le geste*..., II, págs. 92, 93). «Las formas cotidianas quedan sometidas a un lento modelado inconsciente», escribe también (pág. 91).

49. *Le geste et la parole*, I, pág. 190.

Lo que parece más probable es que estos esferoides sean ante todo el *resultado del progreso en la regularización de las formas*, continuada desde el origen: del *chopping-tool* de la *pebble-culture* hasta el «disco basto» del clactoniense, luego a los poliedros, luego a los esferoides de facetas cada vez más finas.

Observando una serie de imágenes de estas formas progresivamente regularizadas, se tiene la impresión de un proceso en cierto modo autónomo (lo que H. Focillon llama «la vida independiente de las formas»).

Persuadido sin embargo de que las formas no pueden tener otra vida que la de sus creadores, compararemos este proceso de regularización con el que se produce después del aprendizaje de un movimiento. Por ejemplo, la carrera; el entrenamiento se acompaña por una regulación, una coordinación, una armonización del trabajo de cada músculo. Por medio de un proceso semejante, se ve cómo el dibujo infantil pasa del garabato a las líneas y esquemas regularizados.

Estos procesos no son conscientes. En efecto, la biología nos enseña que el cerebro superior no es lo único que aquí está en juego, sino que el *cerebelo*, colocado en *derivación* sobre los grandes ejes nerviosos ascendentes y descendentes, juega aquí un papel primordial.

Pero el cerebelo progresa correlativamente con el cerebro en el curso de la evolución de las especies; al «paleocerebelo» de los primeros vertebrados, viene a superponerse en los mamíferos un «neocerebelo», que se desarrolla en los primates y en el hombre. Existe una correspondencia precisa entre las áreas del córtex cerebral y las áreas del córtex cerebeloso. Cada vez que un grupo muscular adquiere una función privilegiada (músculos de la mímica y de la fonación, músculos de los miembros anteriores y particularmente de la mano) se produce un desarrollo correspondiente no sólo en el cerebro, sino también en el cerebelo; la que interviene en esta última regulación es la «oliva cerebelosa», desarrollada en el hombre.

Lo que es consciente, ante todo, es la voluntad de realizar tal o cual acto, luego la *constatación* del resultado y el mejoramiento de éste por la práctica, que provoca una satisfacción y refuerza el deseo de hacer bien y mejor. Y esta satisfacción, este deseo son *relativamente* independientes de la eficacia funcional de la regularización del útil.

Creo que es necesario registrar este dato capital para la elaboración del sentimiento estético: la existencia a título de componente del comportamiento fabricador de la «curiosidad creadora autorrecompensada».

2.2.d. En la dialéctica del progreso, esta «curiosidad creadora» no sólo se manifiesta por la simplificación-regularización progresiva de las formas existentes, sino también, contradictoriamente, por la complejización. Las dos tendencias actúan simultáneamente, pero una puede reforzar a la otra; el hombre que por primera vez logró en la «bola» una forma de una regularidad absoluta (la forma circular que los griegos llamaron la forma «perfecta») se encuentra en un «impasse» en lo que respecta a su curiosidad creadora. Frente a la imposibilidad de *superarse* en este camino, se verá impulsado a ejercitar su creatividad en otros campos: la invención de formas nuevas.

Así, en el paleolítico inferior, vemos aparecer simultáneamente con la «bola», bifaciales ojivales, lanceolados, en «ficron», cordiformes, piezas lisas, piezas triédricas, láminas con muescas, hachuelas, rascadores, raspadores, cuchillos, barrenos, buriles, limas..., sin olvidar los discos y las bolas para boleadoras ya mencionadas[50].

Si una parte de estas formas se debe, como lo señala Leroi-Gourhan, a los azares de la materia, de la impresión, del desgaste y del recorte de los útiles, a los «ensayos y errores», y otra a la reflexión acerca de los usos del útil, sugiriendo así un mejoramiento práctico, una especialización, o hasta una reestructuración inteligente del campo perceptivo (*insight*) como ésa tan decisiva que hizo pasar contradictoriamente del comportamiento en que el bifacial es utilizado y las láminas despreciadas, al que utiliza las láminas, y luego llega a no considerar los núcleos más que como productores de láminas, me parece cierto que la «curiosidad creadora» (autorrecompensada) juega también su papel, y ahora en el sentido de la complejización, en un comportamiento comparable al de Congo, y al de los niños que después de haber simplificado y regularizado sus trazos, comienzan a dibujar esquemas variados (*combines*, *aggregates*, etc.).

50. D. de Sonneville-Bordes, *op. cit.*, págs. 49 a 65.

De todos modos, que la forma del objeto creado (a partir de una práctica tradicional que limita con todo su peso) se deba a diversos accidentes y a la función reguladora del cerebelo, interfiriendo con las intenciones de utilización más o menos precisas... lo que es necesario señalar es que, *a posteriori*, el hombre (o el grupo) examina el objeto que acaba de producir con un ojo crítico. Lo juzga. «El hombre, dice Platón en el *Cratilo* (jugando con la palabra *anthrôpos* y la expresión *anathrôn a opôpé*) es llamado así porque es el único animal que examina lo que ve[51] .»

Así, el hombre es deudor no sólo de Prometeo («aquel que prevé»), sino también de su hermano Epimeteo («aquel que ve después»). Naturalmente que puede rechazar este útil, rectificarlo o aceptarlo como satisfactorio, sin darle otra importancia. Pero si por casualidad sucede que el producto está particularmente bien logrado, con mayor razón si supera en «interés» a todas las producciones anteriores (ya sea que este interés se base en su eficacia, su regularidad o la novedad de su forma), entonces procurará a su fabricante una viva impresión. Esta «creación» «creará» a su productor como «creador». Tal vez estimulará su «creatividad», es decir, su deseo no sólo de realizar un buen trabajo tradicional, sino de inventar algo nuevo.

Volveremos a encontrar esta «contemplación *a posteriori*» de un objeto (de una obra) que no preexistía en la conciencia de su creador bajo la forma de una imagen precisa (esquema de acción detallada), sino que proviene de influencias de otras obras preexistentes («intertextualidad»), de intenciones más o menos vagas, de azares y del funcionamiento inconsciente del encéfalo, en el dibujo infantil (cuando el niño, sorprendido, constata que su dibujo «es» un «monigote») y en la creación artística. Este resultado «imprevisible», se atribuirá tradicionalmente a la «inspiración» (de un dios o de una musa), al «genio» del creador. Luego como reacción contra esas concepciones teológicas, se llegará a negar toda responsabilidad, toda influencia de un «autor» para atribuir al «texto» («ello habla»), a la obra, un poder (¿mágico?) de autoproducción.

51. Citado por Mitsou Ronat: *Action poétique*, 45, 4º trimestre 1970, pág. 38.

3. Sin duda el arcanthropus no se planteaba tales problemas... Sus «enigmáticas» «bolas», sus útiles de formas variadas, con un margen de arbitrariedad (según las diferentes «facies»)... sus piezas excepcionales —aquellas (si es que existen) acabadas «con refinamiento», con un «aumento» de las pequeñas láminas arrancadas, fabricadas con «desenvoltura», «a expensas de la solidez», todo eso testimonia *objetivamente* un cierto *despegue* a partir de la fabricación estrictamente utilitaria.

Pero sería el contrasentido más grosero prestar a la noción de acto «gratuito» un contenido semejante al que tiene para Lafcadio de Gide, y para toda una metafísica moderna. Nuestro arcanthropus puede embriagarse con su propia destreza, pero no puede inventar la doctrina del «Arte por el Arte».

Será mejor partir de una base más sólida: la satisfacción de un buen obrero en cumplir con habilidad e ingenio un buen trabajo, en mejorar la eficiencia de su útil por medio de retoques cada vez más finos y precisos. ¿Cómo estos artesanos, en un determinado momento, no habrían de tomarse en serio? ¿Cómo no se sentirían tentados «por amor al arte», a «refinar» su obra hasta los límites de su destreza, de aminorar el corte hasta los límites de la fragilidad, olvidando momentáneamente los rudos usos a los que estaba destinada? Sin embargo, haciéndolo, el artesano sólo tiene la impresión de *continuar* su trabajo, siempre mejor, *superándose* y superando a sus rivales. Y las piezas que «sacrifican la solidez a la estética» no la sacrifican en nombre de una estética preexistente; la concepción de un «sacrificio» semejante habría sumido, me imagino, a su autor involuntario en el mayor desconcierto.

Lo que podemos pensar razonablemente es que, en el caso de la *creación* de una forma *mejor* —es decir en un sentido (exterior a sí misma) más eficaz; pero en otro sentido (en sí misma) ya sea más regular, más simple, ya sea por el contrario más compleja— debe nacer una *alegría en el trabajo* de esencia absolutamente nueva.

¿Definiremos como *estético* a este comportamiento-sentimiento?

¿En qué se diferencia del que ya hemos analizado en Congo?

En que ocupa en la vida un lugar mucho más considerable. En que está regido por un área cervical de síntesis superior. En que está socializado (muy poco, señalémoslo, en lo que concierne a sus formas superiores, excepcionales). ¿Pero, en qué medida es pensado?

Aquí se plantea de nuevo el problema del lenguaje. En este largo período ha debido evolucionar.

«Los arcanthropi poseían seguramente cadenas operatorias ya muy complejas, y el lenguaje que se les puede adjudicar es considerablemente más rico [que el de los australanthropi], pero probablemente limitado todavía a la expresión de situaciones concretas», estima Leroi-Gourhan.[52]

En cuanto a Víctor Bunak, escribe: «Las piedras trabajadas de la cultura achelense, que datan de hace 200 000 años (se trata pues del achelense final — Y.E.), muestran un progreso sustancial del habla; el tallado de estos útiles atestigua que la representación del objeto acabado había sido elaborada desde el comienzo del trabajo, y que se había concebido con claridad la relación entre una y otra lámina. El útil achelense muestra la existencia de nociones embrionarias. Ahora bien, el pensamiento se afirma definitivamente cuando se opera la libre combinación de al menos dos nociones, una que es la representación del acto y del objeto, y otra el móvil del acto.

«Simultáneamente, los homínidos achelenses debieron crear combinaciones de sílabas; es decir, palabras. Los fragmentos de esqueletos que se han encontrado muestran un aumento de la talla del cerebro [...], una cierta disminución de la masa de la mandíbula y una reducción de su largo.

»Modificación que acarrearía un descenso del punto de implantación de la lengua, y por lo tanto un rechazo hacia atrás de los órganos de la garganta. El flujo de aire expirado ya no sale directamente por los labios, como entre los monos, sino que atraviesa toda una serie de pantallas controladas por los centros corticales.

»Las primeras palabras, poco numerosas, sobre todo monosilábicas, expresarían los hechos más importantes de la vida prehistórica, desde la cosecha hasta las representaciones mágicas...[53] »

Sin embargo (aun en el período siguiente) considera el habla circunscrita al nivel de la palabra aislada. Y por lo tanto, inserta como auxiliar en el conjunto del comportamiento, pero todavía incapaz de tomar su dirección.

52. *Le geste et la parole*, I, pág. 164.
53. *Correo* de la UNESCO, pág. 69.

Sin duda es necesario ser aún más prudentes que V. Bunak y evitar hablar de «representaciones mágicas» en una época en que, hasta ahora, no se ha revelado ningún indicio de magia.

«Las representaciones, el pensamiento, el comercio intelectual de los hombres, aparecen aquí todavía como emanación directa de su comportamiento material [...] Y hasta las fantasmagorías del cerebro humano son sublimaciones que resultan necesariamente del proceso de su vida material que es posible constatar empíricamente[54] ».

Esto es particularmente cierto cuando el pensamiento aún no ha alcanzado un desarrollo relativamente autónomo.

Así, dado que nada permite establecer que el comportamiento creador y sus producciones hayan alcanzado en esta época otra significación que la de «buen trabajo interesante», creo que es preferible hablar aún aquí de comportamiento preestético, preparatorio del comportamiento estético propiamente dicho, pero que aún no lo constituye.

Y lo que es necesario comprender bien es que este comportamiento es, al mismo tiempo, premágico —hasta se podría decir precientífico.

Lo veremos desarrollarse a partir de la época siguiente, la del musteriense, la del hombre de Neanderthal. La «bola», por ejemplo, entre otros objetos interesantes (útiles particularmente bien trabajados u «objetos naturales curiosos») adquirirá un valor mágico.

Pero al mismo tiempo, la «bola» es el primer «ser matemático» creado por el hombre, la primera forma geométrica abstraída —concretamente— de las formas naturales.

Las ciencias de la prehistoria progresan, y es posible que se lleguen a aportar elementos nuevos acerca de los hombres y su producción en esas épocas lejanas, que cuestionen estas conclusiones previsorias.

Pero lo que interesa, mucho más que la fecha de su aparición, es comprender el proceso de aparición del comportamiento-sentimiento estético, en el curso del cual el *trabajo* y sus consecuencias sobre el desarrollo de la conciencia juegan, a mi parecer, el papel esencial.

54. Karl Marx y F. Engels: *L'Idéologie allemande*, ed. cit., págs. 71-73. Ed. en castellano

CAPÍTULO II

El paleolítico medio

Discusión de las tesis de Ernst Fischer y de Leroi-Gourhan. Lo «técnico-estético-mágico»

0. «No se debe ocultar lo que estos términos (paleolítico inferior, medio, superior...), bastante precisos para Europa occidental, pueden tener de relativo cuando se aplican al mundo extra-europeo[1].»

Después del período precedente, la evolución «se enmaraña», y lo que estudiaremos aquí sólo es un ejemplo, particularmente bien conocido: la civilización *mustero-levalloisiense.* Este conocimiento, por otra parte, es también muy relativo; los límites del paleolítico son imprecisos y tienden a retroceder. Hace pocos años se los situaba entre 100 000 y 40 000 años. En 1964 Leroi-Gourhan habla de 2 ó 300 000 a 50 000. Esto debe incitarnos a la prudencia. Lo mismo que la insuficiencia de nuestro conocimiento de los fósiles humanos; por un lado, Leroi-Gourhan nos dice: «Si sólo poseyéramos 20 fósiles completos entre el zinjanthropus y nosotros, ya no habría ni arcanthropi ni paleoanthropi, sino, desde el estado 1 al estado 20 una progresión sin ruptura»... «Los más antiguos paleoanthropi empalmarían con los arcanthropi»... «Los paleoanthropi recientes (es decir los neanderthalienses — Y.E.), alcanzan un volumen del cráneo cerebral equivalente al de las razas actuales, pero [...] el cráneo está como dilatado en su parte occipital mientras que la frente sigue siendo estrecha y baja[2].»

Pero, según el *Correo* de la UNESCO (pág. 70), «los antropólogos ahora parecen estar seguros de que los neanderthalienses europeos clásicos, del tipo descubierto en La Chapelle-aux-Saints, en Francia, deben excluirse de la serie de ancestros directos del hombre moderno».

1. Leroi-Gourhan: *La Préhistoire*, «Nouvelle Clio», pág. 8.
2. *Le geste et la parole*, I, págs. 100, 140, 101.

1. Por el contrario, la fabricación de los útiles se conoce mucho mejor: la industria mustero-levalloisiense acelera sus progresos según una curva correspondiente a la continuación de la de los arcanthropi[3].

«Los musterienses hicieron la revolución técnica más importante tal vez de toda la historia humana, pasando del núcleo a los fragmentos de forma preestablecida», pues, después de ellos, el paleolítico superior sólo procedió a arreglos menores.[4]

El bloque primitivo (núcleo) estaba preparado para convertirse en la fuente de láminas predeterminadas (pág. 143); ya sea una punta triangular, o una lámina subcircular, o una lámina larga y estrecha.

«En la cima de su evolución, que desde hace mucho tiempo queda plenamente realizada en la época de los neanderthalienses, la técnica levalloisiense representa lo más elaborado que haya creado la humanidad en la fabricación de útiles de sílex» (pág. 145).

Se constata la existencia de vastos talleres, en los que se encuentran decenas de millares de fragmentos. Desde la elección del bloque hasta la extracción de la punta, son necesarias «como mínimo seis series de operaciones rigurosamente encadenadas, condicionadas unas por las otras y que presuponen una rigurosa previsión» (pág. 145).

La proporción media es de dos metros de corte por kilo, pero las mejores piezas alcanzan cinco metros por kilo. Hasta el metal, ya no habrá más progresos[5].

La elección de la calidad de sílex mejora: los habitantes de la gruta de Arcy-sur-Cure, en lugar de contentarse con los guijarros de las proximidades, van a buscar buen sílex a treinta kilómetros de distancia[6].

El instrumental se enriquece y diversifica: «Todos los tipos ya están creados antes del "homo sapiens"»[7]. El trabajo en madera adquiere cada vez mayor importancia. La técnica del desuelle y

3. *Id.*, págs. 141 y sigs.
4. *Id.*, pág. 193.
5. Leroi-Gourhan: *A la recherche... préhistorique*, pág. 87.
6. Leroi-Gourhan: *Les Hommes de la préhistoire*, págs. 86-88.
7. *Id.*, *A la recherche... préhistorique*, pág. 88. Véase Sonneville-Bordes, *op. cit.*, cap. V.

despiece de la caza mayor responde a un conocimiento preciso de la anatomía[8].

«En el musteriense [...] no queda ninguna duda de que el hombre sabía encender el fuego[9].» Se han descubierto varias centenas de hábitats, en grutas (raras) o al aire libre (chozas).

Gracias al progreso técnico, a pesar de las dificultades del clima (frío), el «nivel de vida» mejora (al menos en ciertas regiones) y se puede hablar de civilizaciones de «prodigalidad»[10], de «despilfarro»[11].

Los progresos técnicos, que se aceleran después del achelense final, tienen dos tipos de consecuencias:

1. Al satisfacer más fácilmente las necesidades vitales «primarias» provocan una tendencia a la sub-ocupación, dando la posibilidad —o incluso creándola— de desarrollar «aspiraciones» nuevas (Chombard de Lauwe), que en consecuencia pueden convertirse en «necesidades secundarias» o «psicógenas»; el fenómeno señalado por Desmond Morris en los animales superiores (supra I, III, 2.2.1.) adquiere una importancia decisiva entre los hombres porque se torna social.

«El rol de las "quasi-necesidades", según la expresión de Lewin, se acrecienta en relación al conjunto de las motivaciones en la medida en que la satisfacción de las necesidades vitales se obtiene tan fácilmente que se crea un verdadero vacío a llenar en dirección a las actividades[12].»

Así comienza el proceso de la «reproducción ampliada de las necesidades».

«En cuanto a la reproducción ampliada de las necesidades, se manifiesta de un modo tan notorio en la extraordinaria diversificación histórica de las motivaciones de la actividad humana y su refinamiento ilimitado, por ejemplo en el campo de las condiciones del placer artístico, que todo desarrollo sería aquí superfluo», escribe Lucien Séve, hablando del hombre actual[13].

8. Leroi-Gourhan: *Histoire Universelle*, «Pléiade», Gallimard, 1, *La Préhistoire*, 1956, pág. 43. L.R. Nougier, *op. cit.*, págs. 18, 19.

9. François Bordes: *Correo*, pág. 21.

10. L.R. Nougier, pág. 18.

11. Sonneville-Bordes, pág. 82.

12. Henri Piéron: *La Motivation*, págs. 52-53.

13. *Marxisme et théorie de la personnalité*, pág. 392.

Pero, antes de *manifestarse* en este campo, fue necesario que la reproducción ampliada de las necesidades *creara, por etapas, este campo estético.* ¿Hasta dónde se ha llegado en el paleolítico medio?

La fórmula que Leroi-Gourhan aplica al neolítico encuentra desde ahora un principio de aplicación: «Así como la mano liberada de los australanthropi no quedó vacía por mucho tiempo, así el tiempo libre de las sociedades agrícolas se ocupó rápidamente[14].»

2. La misma fabricación desarrolla la habilidad manual y, al mismo tiempo, la percepción, la inteligencia... Lo que era excepcional en la época precedente adquiere en ésta una importancia social. La imaginación creadora es estimulada. Según la terminología propuesta por Lucien Séve, la relación P/N (relación entre el *producto* del acto y la *necesidad* que hay que satisfacer) aumenta y deviene superior a la unidad. El «sector I» de la actividad, es decir, el conjunto de los actos que no sólo ponen en acción las capacidades ya existentes, sino que producen, desarrollan o especifican las capacidades, adquiere una importancia creciente, «siendo necesario, por otra parte, el ejercicio de una capacidad y eventualmente una fuente de progreso o de especificación de esta capacidad, el acto es al mismo tiempo generador de un producto en el sector I de la actividad; llamo *progreso psicológico* a todo aumento así producido del fondo fijo de las capacidades. A lo que es necesario agregar que un acto tiene, además, una serie de funciones y de efectos *superestructurales*...[15] »

¿Cuáles son las consecuencias objetivamente constatables de este proceso?

2. *Testimonios de una inteligencia no estrictamente técnica.* Ése es el título, de una prudencia verdaderamente científicia (a condición de tomar la palabra técnica en el sentido de «utilitario») del capítulo en que Leroi-Gourhan expondrá los acontecimientos que constituyen sin duda la razón más profunda para diferenciar el período del paleolítico medio[16].

14. *Le geste et la parole*, II, págs. 239 y sigs.

15. *op. cit.*, págs. 395, 386, 393-394... Tal vez habría que contar entre los efectos «superestructurales» del progreso técnico y del «despegue» que opera a partir de lo estrictamente utilitario, la constitución de lo «técnico-estético-mágico».

16. *Le geste et la parole*, I, pág. 150.

Se trata en primer lugar, de «garabatos» sobre fragmentos óseos[17], y luego, a fines del musteriense, de «fragmentos de hueso o de piedra marcados con incisiones regularmente espaciadas[18]».

Kelley me mostró, en el Museo del Hombre, uno de los primeros y raros *bifaciales estriados* de la época musteriense.

Más numerosos y variados son los documentos del último período del paleolítico medio (alrededor de 50 000 años): «edificios votivos», bolas, bloques con cúpulas agrupadas de a pares, piedras con manchas de color[19]».

Pues el *color* ingresa en el universo neanderthaliense; bloques de ocre rojo o amarillo, bióxido de manganeso (negro), polvo de ocre sobre el suelo de las grutas o empleado en «pintura»[20]. El hombre —como el chimpancé— seguramente también se pintarrajeaba[21].

Además, el hombre colecciona los «objetos curiosos»; no sólo los dientes, los cuernos, los pequeños huesos, que perfora, de sus piezas de caza, sino también piedras de forma extraña, trozos de mineral, conchillas fósiles (y por lo tanto no comestibles), y políperos, que recoge bastante lejos de su gruta[22].

Con *algunos* de estos objetos, se fabrica los primeros *adornos*[23].

En una palabra, a fines del paleolítico medio se encuentran los primeros rastros indiscutibles de *magia-religión*: «Los neanderthalienses (al menos los que precedieron por poco tiempo a la edad del reno) enterraban a sus muertos[24]»; existían fosas de inhumación, disposición particular del o de los cadáveres, «ofrendas» de alimento, de útiles o de piezas especialmente trabajadas, de ocre

17. Leroi-Gourhan: *Correo* de la UNESCO, pág. 31.

18. *Le geste et la parole*, II, pág. 142.

19. P. Wernert: *A la recherche... préhistorique*, pág. 175; Sonneville-Bordes, *op. cit.*, pág. 87; Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, II, pág. 212.

20. François Bordes: *Correo*, pág. 21; Leroi-Gourhan: *Correo*, pág. 21, *Préhistoire de l'art occidental* (L'Art et les grandes civilisations, Collections L. Mazenod, I, 1965), págs. 35-36.

21. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, II, pág. 212; Sonneville-Bordes, pág. 92.

22. Leroi-Gourhan: *Les Hommes de la préhistoire*, págs. 79-83 (especialmente la foto de una «colección»); *Le geste et la parole*, I, pág. 153, II, pág. 213; *Correo*, pág. 31.

23. *Préhistoire de l'art occidental*, pág. 37; *Le geste et la parole*, I, pág. 262.

24. Leroi-Gourhan: *Les Hommes de la préhistoire*, págs. 82-83.

rojo, de objetos curiosos, dispuestos a veces en una ornamentación organizada; algunas veces, la tumba tiene un hogar[25].

Se ha atribuido también a los musterienses alpinos un «culto al oso»[26]. «Pero la revisión de los hechos torna muy dudosa la existencia de este ceremonial (Spahni)»[27].

Leroi-Gourhan menciona aún, en un emplazamiento del musteriense avanzado del sur de Túnez, «un curioso montón, de casi un metro de diámetro, constituido por bolas de calcáreo entre las cuales se habían introducido fragmentos de hueso y de sílex[28]».

3. *La magia*

3.1. Es grande la tentación de atribuir a la magia todos los «testimonios de una inteligencia no estrictamente técnica». ¿Pero acaso por ese medio quedarían resueltos todos los problemas? Ante todo es necesario descartar las tesis de los idealistas, quienes, por prejuicio, consideran la religión como inherente a la Naturaleza humana[29].

Más asombroso aún es ver que un esteta «marxista» como Ernst Fischer, sea cual fuere por otra parte el valor de su trabajo, otorga a la magia, dentro del desarrollo humano y particularmente el desarrollo estético, un lugar desmesurado, incompatible tanto con lo que nos enseñan los estudios de los especialistas como con los principios del materialismo histórico. Ésta fue la crítica principal que hice a su obra *La Necessité de l'Art*[30] en una comunicación al Centro de estudios y de investigaciones marxistas (21 de abril-3 de mayo de 1966).

«El hombre se apodera de la naturaleza transformándola [...] Sueña también con ejercer sobre la naturaleza un poder mágico,

25. Sonneville-Bordes, págs. 92-93; Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, I, págs. 153-157; François Bordes: *Correo*, pág. 21.

26. Véase J. Maringer, *op. cit.*, págs. 79-99. El autor deduce de aquí que estos hombres tenían «una idea de Dios» y generaliza: «Tenemos derecho a pensar que la idea de Dios de los cazadores de osos era compartida por toda la humanidad del último interglaciario»!

27. Sonneville-Bordes, *op. cit.*, pág. 84. Leroi-Gourhan tampoco cree en ello. (*Le geste...*, I, pág. 155). Por el contrario, según François Bordes, «las investigaciones le dan una nueva vida» *Correo*, pág. 21).

28. *Le geste et la parole*, I, pág. 159; véase II, pág. 212.

29. Por ejemplo J. Maringer, *op. cit.*.

30. Dresde, 1959 —Ed. sociales, 1965.

con ser capaz de cambiar los objetos y darles una forma nueva por medios mágicos [...] El hombre es, desde el origen, un mago», escribe Fischer, pág. 17. Y en la pág. 34: «Por medio de su trabajo, el hombre transforma el mundo como un mago [...] Esta magia que se encuentra en la misma raíz de la existencia humana [...] es la esencia de todo arte.» Si bien, en otros pasajes, plantea la anterioridad del empleo *ocasional* de los útiles en relación a la magia (pág. 21), en todo caso parece que antedata netamente el nacimiento de esta última. A propósito del bastón, primer instrumento utilizado sin duda por el hombre, luego de haber explicado bien cómo se establece en los centros cerebrales una conexión entre el *hambre*, el *fruto* y el *bastón*, y cómo, gracias a frecuentes repeticiones el bastón (y no sólo el hambre y el fruto) puede convertirse en el punto de partida del comportamiento, escribe (págs. 21-22): «El bastón no es simplemente un bastón; algo nuevo se le ha añadido mágicamente: una *función* que ahora es su contenido esencial.»

Fischer cita en apoyo de esta tesis (págs. 17-19) párrafos bien conocidos de Marx. Pero ninguno habla de magia. El más característico es aquel en que Marx opone el trabajo «bajo una forma que pertenece exclusivamente al hombre» al de los animales.

«Pero lo que ya por anticipado distingue al peor arquitecto de la abeja mejor es que el arquitecto construye la celdilla en su cabeza antes de construirla con cera. Al final de un proceso de trabajo sale un resultado que ya estaba presente al principio del mismo en la representación del trabajador, o sea idealmente. No es sólo que el trabajador obre una alteración de forma de la naturaleza; es que al mismo tiempo realiza en lo natural su finalidad, la cual es conocida por él, determina como ley el modo de su hacer y tiene subordinada su voluntad[31] .»

«Preexistencia ideal del resultado en la conciencia del trabajador», «conciencia del fin», éstas son las fórmulas con las que uno evidentemente está de acuerdo. Pero confundirlas con la magia es una interpretación abusiva.

Si Fischer exagera, en mi opinión, la importancia de la magia —de una magia a la que fetichiza, es decir, abstrae de la historia, como si fuera siempre sustancialmente la misma desde el origen

31. *Le Capital* (1867), Ed. sociales, 1978, t. I, pág. 181. Ed. en castellano

del hombre hasta nuestros días y en el futuro— con respecto a la aparición del arte, lo más grave, lo más cargado de consecuencias para nuestra comprensión del mismo, es que no ve allí un estadio transitorio; de hecho, no concibe arte sin magia. «Este papel mágico del arte poco a poco ha retrocedido», concede (pág. 15); pero más lejos afirma (pág. 16): «No se puede eliminar totalmente un residuo mágico en el arte, pues sin este ínfimo residuo de su naturaleza original, el arte deja de ser arte. En todas las formas de su evolución, en la dignidad y en la bufonada, en la persuasión y en la exageración, en lo sensato y en lo absurdo, en la fantasía y en la realidad, el arte participa siempre un poco de la magia. El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero es igualmente necesario en virtud de la magia que le es inherente.»

En apoyo de esta concepción, Fischer cita esta vez a Brecht (pág. 16). Pero Brecht, en el pasaje citado, no habla de magia. «Por lo tanto, lo que podrá predominar como medio de comunicación es, ya sea la sugestión emocional, ya sea la persuasión puramente racional», escribe Brecht, según el propio Fischer (sin referencia). Lo que significa algo totalmente distinto.

Lo menos que se puede decir es que Ernst Fischer atribuye a la palabra «magia» una significación bastante nebulosa. Sin embargo, sus tesis no han dejado de tener influencia, como me lo ha demostrado la intervención de un participante en la conferencia debate del CERM del 26 de marzo de 1971[32].

Mi crítica terminaba así: «Es verdad que en nuestro siglo XX muchas personas incluso cultivadas conservan más o menos conscientemente formas de pensamiento mágico y que muchos artistas y aficionados al arte harían suyas las formulaciones de Fischer. Pero nosotros, marxistas, sabemos bien que el hombre no tiene o no tiene más necesidad de las mediaciones de la magia o de la religión para comunicarse intensamente con el mundo, con la complejidad de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño, con los matices más sutiles de la subjetividad individual como con las grandes corrientes de ideas sociales, con el pasado más lejano como con el más lejano porvenir.

»Deberíamos decir más bien, por ejemplo: El arte deja de ser arte si no despierta en el hombre las profundidades más íntimas y

32. *Cahier* du C.E.R.M., nº 99, marzo de 1972, pág. 22

más oscuras, si no pone en movimiento las emociones y los sentimientos que antes sólo podían encontrar expresión en la magia, el mito o la religión.»

Si queremos hablar de la estética tan científicamente como sea posible, reservemos la palabra «magia» para los casos en que podamos definir de qué estamos hablando.

Y todavía no sería suficiente con apartar la palabra, si continuamos pensando tácitamente que la *forma* del objeto tiene por sí misma ciertos poderes, mientras que es inoperante (o casi totalmente insignificante) en quien no ha recibido una cierta educación (en particular una educación estética), que provoque en él la formación de un sentimiento estético.

Esto es lo que se necesita comprender claramente, si se quieren disipar las brumas de la «región nebulosa del mundo religioso» en las cuales de otro modo se perderá todo discurso sobre la estética[33].

3.2. Igual que el sentimiento estético, el sentimiento religioso tampoco es dado al hombre por una facultad de su alma o una mutación fisiológica. Por el contrario, creo que el sentimiento mágico-religioso, como el estético, es un hecho de *cultura* y es necesario intentar explicar cómo surge, en un cierto estadio de la civilización[34].

Me parece que el impulso primitivo proviene de la técnica[35].

El hombre que «refina» su útil, luego llega a estriarlo, a «decorarlo», no tiene ni puede tener conciencia de la novedad de su comportamiento. Puesto que hasta un cierto momento su destreza técnica acrecentaba la eficiencia del útil, no se da cuenta de que supera cierto límite, tiene conciencia de añadir, por medio de gestos que ahora están objetivamente desprovistos de toda eficacia, un aumento de valor (práctico, pues no concibe otro) a su obra. Del mismo modo el artesano que inventa formas nuevas se deja llevar, en cierta medida, por su «curiosidad creadora» y no se

33. Véase *supra*, *I*, I, Conclusión, pág. 31, n. 23.

34. «... El "sentimiento religioso" es en sí mismo un producto social...» (Karl Marx: «VII tesis sobre Feuerbach»).

35. Sin duda en cierta medida de la praxis en general; pero, en lo que se refiere a la práctica de la caza, por ejemplo, nos veríamos reducidos a suposiciones.

da cuenta de que algunos de estos cambios de forma no tienen ningún valor práctico (bolas).

No olvidemos que «somos nosotros los que hacemos la distinción» entre comportamiento mágico y comportamiento técnico[36]. Al menos en su fase primitiva, los comportamientos mágicos no se distinguían subjetivamente de los comportamientos técnicos eficaces. Los pueblos llamados «primitivos modernos» no diferencian entre los colores y los signos «mágicos» con los que marcan sus flechas y el curare con el que embeben la punta. Los Nambikwaras, «envenenadores muy expertos», creen que algunos productos inofensivos tienen el mismo poder que los verdaderos venenos (Lévi-Strauss). El brujo bambara, cuando le «hace un hijo a su mujer», considera necesario acompañar las «prácticas totalmente naturales» con «encantamientos mágicos» y «sacrificios rituales»[37].

Las dos prácticas son para él igualmente necesarias y eficaces, igualmente tradicionales y «mágicas». Es posible creer que, del mismo modo, el neanderthaliense no estableciera ninguna distinción entre el afilado, el acabado o la decoración —entre la organización «práctica» de la caza y la de la danza o la inhumación. Se trata de una profundización y una ampliación del *pensamiento*, que tiende a abarcar el mundo en una síntesis estructurada para actuar mejor sobre él y el hombre musteriense no distingue lo que puede haber en ello de provisional o de arbitrario (y lo que nosotros llamamos «mágico») en este ensayo de síntesis primitiva.

Así, la *imaginación creadora* del hombre, cuyos resultados constatamos en algunos objetos, pero que ciertamente actuaba también en otros comportamientos, unida a la *ineptitud para concebir un acto «gratuito»*, pudo dar un vivo impulso a la *función simbólica*, que (ya en los animales superiores, pero muy excepcionalmente y por aprendizaje) puede otorgar una *significación* a cualquier objeto.

En las condiciones naturales, se puede admitir que *cuanto más cargado esté un objeto de valor afectivo, más apto será para recibir un contenido simbólico*, para servir de soporte a *actos de sustitución* destinados a responder, a falta del comportamiento adaptado, a los problemas provisionales o incluso totalmente insolubles que se le plantean al hombre en la sociedad. Por eso, en las tumbas

36. Smets: *A la recherche... préhistorique*, pág. 160.
37. R. Imbert-Nergal: *Le Crépuscule des magiciens*, pág. 37.

musterienses, se encuentran «útiles particularmente bien trabajados» y «bolas».

Esto es así en una primera fase. Una vez dado el impulso, cualquier objeto, gesto, palabra... incluso cualquier piedra puede convertirse en objeto mágico (así como podrá convertirse en objeto estético).

A mi entender, la aparición histórica del *contenido* simbólico de los objetos «bien trabajados» («preestéticos») y la aparición de lo que nosotros llamamos la *magia*, son un único y mismo proceso, inconsciente en su origen porque no se distinguía de los comportamientos objetivamente adecuados; era la *proyección* de los deseos y de las preocupaciones, creciendo a la par del desarrollo psicológico y social, en la brecha abierta entre las creaciones del hombre y su utilización para satisfacer las necesidades «primarias». La creencia confusa de que el «trabajo bello» confería a las «bolas» un valor superior pudo actuar como un estímulo que multiplicó su producción. Por otra parte, este valor permanecía de algún modo disponible, en tanto que la imaginación premágica no le había conferido, por azar de las circunstancias, dentro del marco de las «necesidades secundarias» del grupo, una *significación socialmente* aceptada y devenida tradicional.

«Si el arte por el arte no hubiera nacido, decía el abate Breuil, el arte mágico o religioso no hubiera existido jamás [...] Sólo, agregaba, si las ideas mágicas o religiosas no hubieran permitido insertar dentro de las preocupaciones más graves de la vida cotidiana el arte nacido por sí mismo, éste hubiera corrido el riesgo de no salir de un estado embrionario[38].»

Leroi-Gourhan, por el contrario, afirma: «No hay más arte que el utilitario. La gratuidad no está en los móviles, sino en la floración del lenguaje de las formas. La asombrosa aberración de los prehistoriadores del siglo XX en relación a las obras del paleolítico ha sido inventar un "arte por el arte" fundamental[39].»

Quisiera hacer un intento de formular la parte de verdad contenida en cada una de estas dos tesis.

Para empezar, la palabra «arte» es ambigua; su significación se aplica a toda actividad que exige conocimientos (o al menos prác-

38. *L'Art et l'Homme*, *op. cit.*, I, pág. 40.
39. *Le geste et la parole*, II, pág. 207.

ticas —«Artes y oficios»); pero, en un sentido especial, se aplica a las prácticas estéticas («Bellas Artes»). Se pasa con frecuencia, incluso inconscientemente, de un sentido al otro —y así algunos creyeron encontrar en el arte un objeto de la estética más preciso que lo «bello».

En la época musteriense, el «arte» es todavía «artesanal». Por lo tanto una teoría, una metafísica tal como sólo ha sido elaborada en el siglo XIX, es totalmente extraña a los neanderthalienses. Es verdad que «la gratuidad no está en los móviles» (conscientes). Ni en el artesano, ni en su grupo social, se puede concebir la «demanda» de «arte por el arte». Tanto en uno como en otro la «demanda» es utilitaria, y primeramente en el sentido estricto del término. ¿Pero qué puede querer decir que la gratuidad «está en la floración del lenguaje de las formas», sino que el ejercicio de la habilidad técnica del artesano, con su imaginación creadora, produce, sin que lo haya premeditado, objetos que se apartan objetivamente de la utilidad estricta? *A posteriori*, el artesano y su grupo confieren a estos objetos una «utilidad» de un tipo superior; si los progresos en la fabricación de útiles permitieron cazar los animales más grandes... ¿por qué no habrían de permitir también responder «a las preocupaciones más graves de la vida cotidiana», especialmente al problema de la muerte?

Se puede pensar que tales preocupaciones toman importancia con los progresos biológicos.

«Todo sucede como si el desarrollo creciente de los territorios frontales acarreara una facultad de simbolización siempre en aumento[40].»

Y, especialmente, con los progresos sociales y culturales; la técnica ejercita y enriquece el pensamiento. El acrecentamiento del campo espacio-temporal de la conciencia, su complejización, la profundización de los sentimientos de apego hacia los miembros del grupo, de la familia y correlativamente, del «amor por sí mismo», tienden a convertir un fenómeno natural como la muerte en un fenómeno cultural.

En el origen tales preocupaciones no pueden calificarse de «ideas mágicas o religiosas». Sólo llegan a serlo, objetivamente y vistas desde afuera, cuando llegan a suscitar un comportamiento mágico-

40. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, I, pág. 153.

religioso. Vistas desde afuera, pues se puede pensar que en un primer período, no se hacía ninguna distinción subjetiva entre tales comportamientos y los comportamientos objetivamente útiles.

¿Cómo aparecen estos comportamientos? El estudio psicológico del «acto de reemplazo» (*Ersatz*) puede aportarnos alguna claridad. Ya lo vimos actuar en los animales, pero sobre todo ha sido objeto de experiencias interesantes en los hombres por parte de Lewin y sus alumnos[41]. Se trata de una forma (entre muchas otras) de reacción ante el fracaso; cuando las capas profundas de su afectividad son alcanzadas, el sujeto que fracasa en obtener un resultado por los métodos empíricos se lanza a actos de sustitución «frecuentemente violentos (cólera, violencia sobre sí mismo, sobre otros, sobre un objeto...). Entre estos actos nos interesan particularmente los «actos simbólicos»; la «solución» (imaginaria) se logra (subjetivamente) por medio de palabras, de dibujos, de mímicas, de «juegos» (a veces sin relación con el problema: por ejemplo, confidencias...)

Así, el hombre de Neanderthal, cuando se encuentra frente a la muerte en una dolorosa situación de fracaso, puede estar impulsado a responder con un comportamiento «ceremonial», utilizando alrededor del cadáver los más refinados productos de su «arte», a los que atribuye poderes «superreales», y los «objetos naturales» más «curiosos» con los que lo asimila, acompañando todo con mímica y salmodias fúnebres.

Tarde o temprano, tales comportamientos se extenderán a otras preocupaciones, a otros fracasos, a otras inquietudes, a otras angustias, y la «magia-religión» teñirá el conjunto de la conciencia humana, arrogándose, al mismo tiempo, una relativa autonomía en relación a los comportamientos estrechamente utilitarios.

¿Hasta dónde llegó, en este proceso el paleoanthropus? No pretenderemos precisarlo. Sin duda su psicología está bastante alejada, no sólo de la del hombre moderno, sino también de la del

41. Los marxistas discuten el valor de la «psicología social» teorizada por Lewin. Esto no implica que rechacen lo aportado por algunas de sus experiencias. Aquellas de las que se trata aquí reciben el aval del *Traité de psychologie expérimentale* de Fraisse y Piéron, V, pág. 54 y sigs. Para la aplicación de la noción de sustitución del arte (C. Burt, 1933), véase R. Francès: *Psychologie de l'esthétique*, pág. 11, nº 1.

filósofo jonio o incluso del escriba egipcio[42]. Si, en su forma plena, «el pensamiento es pensamiento del pensamiento[43]», es evidente que este estadio está muy lejos de adquirirse en la época *musteriense*, y más bien es posible evocar aquí este «pensamiento en islotes» que Henri Wallon describe en el niño pequeño[44].

4. *El lenguaje.* Es verdad que en este proceso el lenguaje jugó su papel. Pero no parece que se le pueda atribuir un lugar preponderante a partir de esta época.

Uno de los factores de desarrollo del lenguaje es la importancia de los grupos humanos. Y, «es ciertamente difícil hacerse una idea de la densidad de la población, que debía ser débil, con algunas concentraciones importantes, del orden de varias centenas de individuos que vivían en emplazamientos cercanos[45]».

Se ha señalado la importancia que tuvo el trabajo en los talleres de piedra sobre el desarrollo del lenguaje. Se podría hablar también de las grandes cacerías[46] y, a fines del período, de las ceremonias funerarias.

4.1. Leroi-Gourhan, en *Le Geste et la parole* (I, pág. 164), dice: «Entre los neanderthalienses, se produce la exteriorización de símbolos no concretos. A partir de este punto, los conceptos técnicos son superados por conceptos de los que sólo nos quedan testimonios operacionales... pero estos testimonios acarrean consigo la certeza de la aplicación del pensamiento a dominios que

42. *La psychologie historique*, cuyo proyecto y métodos de trabajo ha trazado I. Meyerson (*Les Fonctions psychologiques et les oeuvres*, Vrin, 1947 —referencia de Marcel Cohen) y que J.P. Vernant aplica al dominio griego, nos enseña que las funciones psíquicas, tal como las vemos funcionar en nuestra época, no pueden ser consideradas como inmutables: «Aparecieron en un momento determinado de la historia, más tarde de lo que imaginamos; y se transforman, sin cesar, inacabadas, ligadas a las condiciones de existencia; se expresan en las obras y realizaciones humanas, donde podemos aprehenderlas» (Marinette Dambuyant: *Psychologie et marxisme*, U.G.E., 10/18, 1971, págs. 174-175).

43. James Joyce, *Ulises*.

44. *Les Origines de la pensée chez l'enfant* P.U.F., 1947, I, págs. 27 y sigs.

45. François Bordes: *Correo*, pág. 21.

46. Véase Trân Duc Thao: *Recherches sur l'origine du langage et de la conscience*, págs. 165 y sigs.

superan la motricidad técnica vital. El lenguaje del neanderthaliense no debía ser muy diferente del que se conoce entre los hombres actuales. Ligado esencialmente a la expresión de lo *concreto, aseguraría* la comunicación en el transcurso de las actividades [...] estrechamente ligadas al comportamiento técnico y seguramente también la transmisión diferida de los símbolos de la acción, bajo la forma de relatos. Esta segunda función debió emerger progresivamente entre los arcanthropi, pero es difícil demostrarlo. Finalmente, en el curso del desarrollo de los paleoanthropi aparece una tercera función, en la cual el lenguaje supera lo concreto y el *reflejo* de lo concreto para expresar sentimientos imprecisos cuyo ingreso parcial en el dominio de la religiosidad es *prácticamente* seguro.»

Sin embargo, entre los paleoanthropi sólo encontraríamos el «punto de afloramiento» de esta tercera función, cuya evolución sería «excesivamente lenta».

Más adelante habla (II, pág. 203) de los «primeros relatos de caza de los paleoanthropi», y piensa que sus «cantos» expresaban más bien sentimientos que ideas complejas (pág. 212).

¿Pero no está algo embellecida esta imagen del lenguaje de los paleoanthropi? ¿Es posible asimilar este lenguaje al de los hombres actuales, que son todos homo sapiens? Leroi-Gourhan se expresa con mayor prudencia en el *Correo* de la UNESCO (pág. 32). Si bien considera siempre que el desarrollo de los neanderthalienses está «muy probablemente ligado al lenguaje, o al menos a su adaptación para formular lo abstracto», prosigue: «Es probable que aquello que la mano no tradujo, no existiera tampoco en el lenguaje, y parece que es necesario esperar a que la larga maduración del cerebro y la cultura hayan alcanzado un determinado umbral para encontrar su expresión. El ***homo sapiens***, es decir, la especie humana actual, ha franqueado ese umbral hace unos cuarenta milenios.»

¿Sobre qué se basa la suposición de que el lenguaje paleoantrópico sería apto para formular lo abstracto? ¿Ha sido inspirada a Leroi-Gourhan por la interpretación que él mismo da sobre «las incisiones regularmente espaciadas» como «emergencia del símbolo gráfico»? «El paleoanthropus construye esos conjuntos de símbolos porque tiene algo que expresar[47] », escribe.

47. ***Le geste et la parole***, I, pág. 262, II, pág. 221.

¿Y si fuera lo contrario?

En el origen, yo me inclinaría más bien por la interpretación de P. Wernert, que no ve en esos símbolos otra cosa que «el testimonio fortuito de un pasatiempo», que «podía ser tanto un juego como una intención bien precisa de trazar una decoración ornamental. La documentación más antigua habla claramente a favor de un origen puramente desinteresado, exento de toda preocupación metafísica»[48].

Placer de ejercitar su ingeniosidad y su destreza primero, proyección simbólica después.

Así, la interpretación de Leroi-Gourhan me parece bastante discutible, y ambiguo el empleo de la palabra «lenguaje» cuando habla de la «floración del lenguaje de las formas». Dudo que el lenguaje de los neanderthalienses haya «superado lo concreto».

4.2. En cuanto a Víctor Bunak (*Correo*, pág. 70), piensa que «entre los neanderthalienses, el habla, progresivamente enriquecida con palabras nuevas, debió, dado su tipo, permanecer circunscrita a la palabra aislada». Aun si estas palabras «expresaban los hechos mayores de la vida prehistórica, de la recolección hasta las representaciones mágicas», cosa que es dudosa en esa época, tal lenguaje no había adquirido aún un desarrollo autónomo suficiente como para poder ser el *motor* del progreso intelectual, y sólo podía apenas acompañar el comportamiento (incluido el comportamiento mágico). Ya se ve a qué podrían reducirse los «relatos» de que habla Leroi-Gourhan. Si la expresión (lacónica) del proyecto, podía preceder a la acción, el habla era sin duda incapaz todavía de prefigurarla de manera creadora.

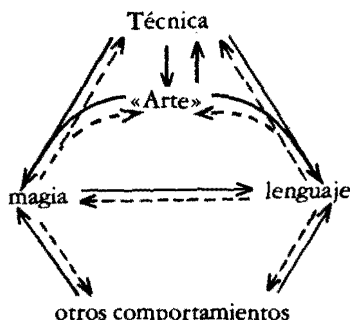
En cuanto no era capaz de expresar (pensar) una concepción del «arte», es decir, en esta época, de la habilidad y la imaginación técnica que daba placer ejercitar, tanto más imposible era que el hombre pudiera expresar las preocupaciones frente a la muerte ni buscar en su cabeza una solución para ella: era su cuerpo el que ejercía el comportamiento de sepultura.

La influencia de la *técnica* (utilitaria) sobre el «arte» («despegado» de la utilidad estricta), y «especialmente por intermedio del arte» sobre la *magia*, así como sobre el *lenguaje*, es primitiva. Sólo secundariamente pudo la «magia» actuar a su vez sobre el «arte»,

48. *A la recherche... préhistorique*, pág. 174.

pero esta reacción fue decisiva: la «demanda» mágica abrió a lo que hasta entonces sólo había sido un fenómeno de importancia marginal en el campo de la técnica de fabricación de útiles, la gran puerta de la libertad, a través de la cual el «arte», la imaginación técnica creadora va a precipitarse hacia la época siguiente.

También es primitiva la influencia de la magia (como así la de la técnica) sobre el lenguaje, y sólo secundariamente el lenguaje pudo actuar a su vez sobre la magia, la técnica y el «arte», hipótesis que representaré de manera simplificada en el esquema siguiente:



5. *Los objetos naturales curiosos*

5.0. Las piedras de forma extraña, las concreciones, las conchillas fosilizadas halladas en las habitaciones o en las sepulturas «muestran que nuestros predecesores más próximos tenían preocupaciones en lo que se refiere a las formas que la naturaleza podía ofrecer espontáneamente», escribe Leroi-Gourhan (*Correo*, pág. 31). Estamos de acuerdo. Pero la frase siguiente me parece más discutible: «Esta atracción por lo "extraño natural" está muy profundamente arraigada en el comportamiento estético del hombre, y lo ha seguido a través de toda su historia, hasta nuestros días.»

Leroi-Gourhan parece explicar una vez más esta atracción por una «necesidad estética» preexistente, y la relaciona con el lenguaje (pág. 32).

En *Le geste et la parole* (I, pág. 153) cita entre «las más antiguas manifestaciones de carácter estético-religioso» (junto a las «que

testimoniaban reacciones frente a la muerte») «las que testimonian reacciones ante lo insólito de las formas» y (II, págs. 213-215) señala: «El sentimiento estético que impulsa hacia el misterio de las formas extrañas [...] también es una forma de adolescencia de las ciencias naturales»; y más adelante: «Lo insólito de las formas [...] sólo existe a partir del momento en que el sujeto confronta una imagen organizada de su universo de relación con los objetos que entran en su campo de percepción». En fin: «¿El hombre de Neanderthal [...] relacionaba ya sus curiosidades con la magia? Sería difícil afirmarlo, aunque seguramente así fue algunos millares de años más tarde.»

A partir de estas constataciones y reflexiones, voy a intentar precisar mi pensamiento todo lo rigurosamente que me sea posible.

5.1. Así como no es una «necesidad estética» específica preexistente, tampoco es una «idea mágica» lo que impulsa al neanderthaliense a coleccionar «objetos naturales curiosos». *En el origen* no se puede hablar de «manifestaciones de carácter estético-religioso». Sólo *a continuación* estas «curiosidades» serán integradas en un comportamiento mágico (sepultura). Lo que se puede decir es que esta atracción por lo «extraño natural» *prepara* algunos comportamientos mágicos, algunos comportamientos estéticos, así como también algunos comportamientos científicos.

¿En qué condiciones aparece pues la atracción por lo «extraño natural»? El sujeto (tanto el hombre como el animal) confronta los objetos que entran en su campo perceptivo con el referente de imágenes que tienen para él cierto interés, referente en parte innato, pero cada vez más enriquecido en el curso de la experiencia de su vida. Aquello que no se relaciona con este referente, ni siquiera lo percibe[49].

Recordemos las observaciones hechas acerca del chimpancé: Examina con atención y manipula todo objeto «raro» pero no lo conserva (como tampoco conserva el bastón o la piedra).

La novedad esencial en el comportamiento del neanderthaliense, es que *colecciona* estas curiosidades, lo que testimonia un interés mucho más profundo.

49. Lo que es interesante es lo que es «asimilable a un esquema anterior» (Jean Piaget: *Six études de psychologie*, Ed. Gonthier, «Meditations», 1964, pág. 18).

En la medida en que sabe fabricar con maestría «bolas» y «útiles delicados y variados», a los que otorga un interés mayor que el estrictamente utilitario, el neanderthaliense se interesa por un polípero esférico o por un gastrópodo fósil. *Irradia* sobre ellos el interés nuevo por la forma y la estructura, nacido de la invención técnica. Si el «amor por el buen trabajo» puede ser calificado de «preestético», aquí tenemos, incluso antes de la constitución específica del sentimiento estético, la primera *irradiación* de lo «preestético» de origen artificial sobre el mundo natural. Estas irradiaciones ya no cesarán y, de este modo a mi entender, el hombre constituirá para sí históricamente lo que denomina «la belleza natural» —que a decir verdad es por lo tanto doblemente artificial. Y esto no cambia para nada el proceso si, repudiando la expresión «belleza natural», se la sustituye por fórmulas diversas e ingeniosas tales como «principio de arte» o «proceso instaurador», o «prerrogativa de la buena forma»...

5.2. Estoy de acuerdo con Leroi-Gourhan cuando dice: «El goce estético del mundo natural aparece como una aptitud nueva, propia de los anthropi[50]». Pero discrepo de él cuando parece creer que esta «aptitud» es inherente a la Naturaleza humana (antrópica) —o al desarrollo del cerebro frontal— en lugar de estudiar su constitución progresiva. Así llega a atribuir a los hombres del paleolítico «la admiración por las flores, la puesta de sol e incluso la majestad de los grandes acantilados[51]».

De hecho, el primer indicio de interés por las flores se descubre en el paleolítico medio: «En el yacimiento de Chanidar, en Irak, parece ser que un musteriense fue enterrado sobre un lecho de flores, de acuerdo con los pólenes que se recogieron[52]».

Advirtamos la coincidencia con la primera atracción por el color, al mismo tiempo que por las formas delicadas y variadas. Sin duda las flores pudieron ser utilizadas como adorno juntamente con el ocre, los pequeños huesos y las conchillas. No hay nada que nos haga suponer que el hombre se haya interesado antes por ellas.

50. *L'Art et l'homme*, I, pág. 34.
51. *L'Art et l'homme*, I, pág. 34.
52. François Bordes: *Correo*, pág. 21.

El hombre, (especialmente en los períodos fríos) debía apreciar tal vez de forma animal el calor y la luz solares, y la puesta de sol, que anunciaba el frío y los peligros nocturnos, pudo haberlo impresionado tempranamente. Si bien algunos documentos históricos lo atestiguan, no hay que otorgarles un valor retrospectivo sin tomar ninguna precaución. Y además fue necesario un largo camino para que esta impresión se transformara en impresión estética.

Una etapa pudo ser la utilización, y luego la producción del *fuego*; otra, su acceso a un rol mágico (atestiguado por su presencia en las tumbas) que hizo que se lo mirara «con otros ojos»; otra, la «divinización» del sol, sin duda en la época de los agricultores neolíticos.

En lo que se refiere a «la majestad de los grandes acantilados», hasta que se me pruebe lo contrario, creo que es un sentimiento «romántico» (dándole a esta palabra su sentido más amplio) mucho más tardío. ¿Podía acaso el hombre abarcar y aprehender como objeto un paisaje? ¿El árbol no le ocultaba el bosque? ¿Y la roca (o la piedra) el acantilado?

5.3. Lo que se puede pensar es que el hombre fabricante de objetos llega a «considerar el mundo como un inmenso almacén de objetos fabricados[53]». No sólo objetos físicos, sino plantas, partes de animales... Esta noción se extendió más adelante a los seres vivientes, al hombre, confusamente pensados como «objetos fabricados» —lo «bien-fabricado» (pre-estético) se confundía más o menos entonces con la fortaleza, la agilidad, la salud, la juventud[54].

53. Franck Bourdier: Expuesto en la XVII Semana de Síntesis, *Révue de synthèse*, enero-junio de 1953, pág. 9. Esta concepción «artesanal» del mundo es común antes de la generalización del espíritu científico. Se encuentra también en la psicología del niño; véase Henri Wallon: *Les Origines de la pensée chez l'enfant*, P.U.F., 1947, II, págs. 265 y sigs.

54. Recordemos la palabra griega *kalos*: bello, del sánscrito *kalyas*: sano. Esta noción tal vez se reforzase en la época pastoril; véase el latín *pulcher*, bello, cuyo primer sentido era «fuerte, poderoso» y se aplica a un animal corpulento, robusto» (Ernout y Meillet: *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 3ª edic., 1951, pág. 962). Véase también Lévi-Strauss: *Tristes tropiques*, Plon, 1955, pág. 304 (ed. en castellano, Eudeba, Buenos Aires, 1976): «Los Nambikwara no tienen más que una palabra para decir *lindo* y *joven*, y otra para *feo* y *viejo*. Sus juicios estéticos están pues esencialmente fundados sobre valores humanos y especialmente sexuales.»

Algunos de estos objetos podían parecer como «adornados»: un árbol florido, un leopardo, un pájaro de plumaje vivo... y, al mismo tiempo, aparecen como «objetos de adorno» las flores, las pieles, las plumas...

De la concepción del mundo como «almacén de objetos fabricados», el hombre debe naturalmente pasar a una noción confusa de misteriosos fabricantes (y no tanto sin duda de uno solo, prefiguración de un Dios único)[55], y asimilar los fenómenos naturales a sus propios actos[56].

El «artista» o más bien el «proto-artista» en sílex, rodeado por la admiración de los hombres de su horda, aureolado de renombre entre las hordas vecinas, deviene naturalmente él mismo un personaje «mágico»: un «proto-brujo» (y al mismo tiempo tal vez un «proto-jefe»)[57], es decir, un personaje dotado de «valor» y de «poderes» mal delimitados en un mundo que comienza a ser «objetivado». Tal vez sea él quien, por prioridad, se pinta y se adorna.

Este adorno, en un primer momento, puede compararse con el de los chimpancés quienes, para sus danzas, se adornan con ramas, o se pintarrajean, en un simple juego de excitación. Pero, en el contexto al que hemos llegado, este adorno se carga también de magia: «El pendiente ha perdido su significación estética para tomar otra cuyo carácter mágico, anímico y ritual no puede excluirse[58].»

Esta formulación tiene el interés de acentuar bien el carácter secundario de la atribución de la significación mágica, pero a mi entender debe ser rectificada; no es riguroso llamar «estética» a una simple manifestación de imaginación creadora y la atribución al objeto de arte (artesanal) de un valor mágico, de «poderes» más

55. Son las hipótesis formuladas por Franck Bourdier en su exposición en la XVII Semana de Síntesis: «El conocimiento ligado a la técnica», revista citada, págs. 8-9; véase pág. 11.

56. Véase Lévi-Strauss: *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, pág. 291, que cita a Augusto Comte (ed. en castellano, *El pensamiento salvaje*, F.C.E., México, breviarios).

57. L.R. Nougier (*op. cit.*, págs. 14-15) emplea estas expresiones para calificar al artesano de las épocas más atrasadas (australopitequinos). Parece razonable aplicarlas en todo caso a los musterienses del último período.

58. Wernert: *A la recherche... préhistorique*, pág. 176.

o menos misteriosos, lejos de hacerle perder un «valor estético» aún no constituido, contribuirá a conferirle este valor.

Si el ser vivo es algo así como un objeto fabricado, el objeto fabricado, y sobre todo aquel en que el artesano ha puesto más de sí, se convierte en algo así como un ser vivo —nacido nuevo y cortante de las manos del fabricante, el útil se gasta, «envejece», o se rompe, «muere»[59].

Esta concepción se manifestará en el período posterior y, consiguientemente, en la magia de todos los «primitivos».

Tal vez también la fabricación y la utilización de útiles hayan inspirado al hombre una primera noción «artesanal» de la *fuerza* invisible, inmaterial, opuesta a la materia bruta e inerte...[60]

Tal vez entonces comienza a concebir confusamente al ser vivo como una «masa material», movida por «una fuerza animadora, el alma»...[60]

De este modo, la técnica tendrá una amplia y profunda influencia en el campo psicológico, en el pensamiento y el lenguaje, en la concepción del mundo y del hombre.

Sin embargo, sería abusivo querer atribuirlo todo, por una idea preconcebida, a la influencia inmediata de la técnica.

Si bien es cierto que «toda la historia de la humanidad está en último análisis condicionada por el desarrollo milenario del instrumental humano[61] », este condicionamiento es dialéctico. Influye, poco a poco, directa o indirectamente, en *todos* los comportamientos humanos, y cada uno de éstos reacciona sobre los otros, incluso la técnica. La técnica enriquece el pensamiento y, progresivamente, los diversos comportamientos se ven enriquecidos por el pensamiento. Es evidente que este desarrollo no es *individual*, o mejor dicho, que sólo lo es a través de lo *social*.

No se trata de relacionar todas estas ideas en la época paleoantrópica, ni siquiera de fijar su fecha de aparición. Lo que se puede adelantar es que su elaboración, acabada en su conjunto en la época histórica, es un proceso que ha durado decenas de milenios y que se ha iniciado justo a fines del paleolítico medio.

59. A veces vuelto a tallar, revive con una vida nueva. ¿Tendrá alguna relación esta práctica con las creencias en la metempsicosis?

60. Éstas son las hipótesis formuladas por Franck Bourdier, *loc. cit.*

61. Guy Besse: *Pratique sociale et théorie*, Ed. sociales, 1963, pág. 11.

6. *¿Comportamiento-sentimiento estético?* ¿Pueden calificarse de estéticos algunos de los comportamientos paleoantrópicos de los que acabamos de hablar?

Es necesario ser preciso; una vez más no se trata de la apreciación que pueda imponerle uno u otro de nosotros, sino de saber si, *a nivel de los hombres de esta época* el término estético tiene alguna significación.

¿Qué es lo que hemos constatado? Una importante liberación de la imaginación creadora en relación con las exigencias de la utilidad estrictamente vital. Sabemos también que los mejores productos estaban revestidos de un valor simbólico a escala social.

Sin embargo, el complejo ideo-sentimental que encarga estos productos, acompaña su ejecución, luego su utilización, no puede ser llamado «estético» sin llevar a confusión. Lo he designado, a falta de una palabra mejor, con el nombre de «*técnico-estético-mágico*».

Pero todavía es necesario que esta denominación misma no se preste a confusión. Cuando Ernst Fischer escribe: «La religión, la ciencia y el arte se han combinado de manera latente (por decirlo así germinalmente) en la magia» (pág. 15), considero que su formulación es confusa, pues parece postular una existencia *a priori* de la religión, de la ciencia y del arte. Pero el materialismo histórico nos invita a desconfiar de considerar el futuro como implicado en el pasado. Es necesario renunciar a considerar el desarrollo humano como el simple despliegue de lo que estaba contenido «en germen» en el pitecanthropus, como el cumplimiento de un *destino*.

En la «bola», por ejemplo, no existen cualidades «estéticas» que pudiéramos distinguir de sus propiedades geométricas —ni, para la conciencia del hombre de Neanderthal, de sus propiedades mágicas.

Podemos entrever así cómo no es que «se combinen la religión, la ciencia y el arte», sino cómo, de una actividad técnica realizada, objetivamente, sólo por satisfacción, surge una obra que *a posteriori*, a la luz de la historia, puede ser considerada como una etapa a la vez del desarrollo científico, del desarrollo del sentimiento mágico-religioso y del desarrollo artístico (estético).

Pero para esto será necesario que el hombre llegue a considerar *la misma forma desde tres puntos de vista distintos*, cosa de la que parece totalmente incapaz en el período de Neanderthal. No se debe confundir en esta época este complejo con un

comportamiento-sentimiento «con componente estético» tal como se lo puede analizar en nuestros días (por ejemplo, en la confección de un objeto a la vez utilitario y estético, a la vez religioso y estético). Sería una grave contradicción pues esta última fórmula sólo puede tener sentido una vez elaborado y especificado el sentimiento estético. Se trata, por el contrario, de algo semejante a lo que Henri Wallon llama en el niño «el pensamiento sincrético», que todavía no es capaz de proceder por análisis y por síntesis como el pensamiento adulto.[62]

Probablemente se puede hablar de comportamiento objetivamente mágico, incluso si el paleoanthropus no distingue todavía este comportamiento de un comportamiento utilitario, porque se pueden definir algunas prácticas desprovistas de eficacia real (acompañadas o no de prácticas eficaces), pero dotadas de eficacia en la creencia del que las pone en marcha.

Evitaré, por el contrario, hablar de comportamiento «objetivamente estético», pues no veo la posibilidad de definirlo sin *establecer objetivamente que se acompañaba de un sentimiento específicamente estético* (subjetivo).

Este comportamiento-sentimiento (al que tal vez sería mejor, para evitar toda confusión, bautizar con una sigla arbitraria: «TEM»), prepara indudablemente la elaboración de *la estética*, así como también de la *magia-religión* y la de la *ciencia*, pero no es *estético*, en la misma medida en que no es propiamente *religioso* ni *científico*.

Será necesario ahora investigar cómo, en un conjunto comportamental-ideo-sentimental sin cesar enriquecido y estructurado, se constituirán una filosofía-ciencia autónoma, una religión autónoma, una estética autónoma.

62. Véase, por ejemplo, *L'Evolution psychologique de l'enfant*, págs. 161 y sigs.

CAPÍTULO III

El paleolítico superior y la «explosión artística»

0. Para este período las fechas absolutas son mucho más seguras, sobre todo gracias al método del radio-carbono 14 (que es fiable hasta alrededor de 35 000 años, pero no se aplica más que a los objetos orgánicos; para los otros períodos, no hay más remedio que ir atando cabos).

Este período empieza en Eurasia occidental alrededor del 35 000 a. C. para terminar en el 8 000 a. C.

Se le ha subdividido en varias partes (en relación a las cuales el acuerdo de los especialistas no es total). Este es el cuadro establecido por Leroi-Gourhan (*La préhistoire*, «Nouvelle Clio», págs. 117-118) comparado con las denominaciones del abate Breuil y Peyrony, que también se utilizan.

	Leroi-Gourhan	*Breuil*	*Peyrony*
35-30 000	Chateloperroniense	Auriñaciense inferior	Perigordiense inferior
30-27 000	Auriñaciense	Auriñaciense medio	Auriñaciense típico
27-20 000	Gravettiense	Auriñaciense superior	Perigordiense superior
20-18 000	Protosolutrense		
18-15 000	Solutrense	Solutrense	Solutrense
15-13 000	Intersolutreo-magdaleniense	Magdaleniense antiguo	Protomagdaleniense
13-11 000	Magdaleniense medio		Magdaleniense antiguo
11-8 000	Magdaleniense reciente		(Epimagdaleniense)

Este período ha sido mucho más estudiado, tanto por los historiadores como por los estetas, que han visto en él la aparición del arte, ligada a la del homo sapiens; en una formulación extrema, que expresa tal vez la opinión más conocida, el homo sapiens «creó de la nada el mundo del arte, donde comienza la comunicación de los espíritus[1] ».

1. El estudio anterior nos obliga a relativizar esta afirmación: «Allí donde durante un siglo el pensamiento científico veía un corte categórico, hay una continuidad entre los paleoanthropi y los neanthropi[2] .» Es el instrumental mustero-levalloisiense el que continúa evolucionando y diversificándose.

2. Se constata en esta época una gran diversidad técnica y una gran diversidad cultural (*Correo* de la UNESCO, págs. 9-70). Las culturas musterienses y paleolíticas superiores se solapan en el tiempo. La «explosión artística» no se produjo más que en un campo limitado localmente (Eurasia) y también en el tiempo; en los alrededores del 9 000 a. C. el arte se derrumba bastante bruscamente[3] ».

3. En fin, el «arte» no tiene en esta época la significación que nosotros le damos en el siglo XX, pues el sentimiento estético, aún no desgajado de lo «técnico-estético-mágico» no ha adquirido todavía una existencia autónoma.

1. *Útiles y escultura.* Si bien los útiles musterienses continúan evolucionando, esta evolución se acelera. Hasta allí, se podían establecer en dos curvas paralelas los progresos del volumen de la caja craneana y los de los útiles. Pero, mientras el cerebro deja de evolucionar, la curva de los útiles se inflexiona bruscamente hacia arriba: con un kilo de materia, se podía obtener en el musteriense 5 metros de corte, en el auriñaciense 10 m, en el magdaleniense 50 m y en el mesolítico 100 m; es el «acontecimiento prefrontal» que rompe la curva de la evolución zoológica[4] .

1. Georges Bataille: *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira, 1955, pág. 11.
2. Leroi-Gourhan: *Histoire universelle*, «Pléiade», I, *La Préhistoire*, pág. 44.
3. Leroi-Gourhan: *Préhistoire de l'art occidental*, pág. 158; véase pág. 159.
4. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, I, págs. 192, 195.

Pero este desarrollo de los lóbulos frontales sólo es una *condición* y no la *causa*, puesto que algunos grupos humanos, esquimales o fueguinos..., «a los que no existe ninguna razón para considerar menos homo sapiens que los ingleses o los chinos», estaban en el siglo XIX en un estadio superado hace milenios[5].

A partir de esta época pues, para un número creciente de grupos sociales, la «cultura» se desarrolla considerablemente, de un modo relativamente autónomo de la «naturaleza» o, dicho de otra forma, el progreso social y psicológico toma la delantera al progreso biológico: «El hecho que se manifiesta más claramente, a partir de la *liberación* del cerebro anterior, es la importancia adquirida por la sociedad en relación a la especie. En el momento en que el juego de las variaciones individuales toma preponderancia en el progreso, simultáneamente se modifica el registro de valores[6]».

En este contexto debemos estudiar, si no la aparición del arte, al menos su extraordinario desarrollo y diversificación, a partir del artesanado achelense, luego del mustero-levalloisiense, hasta las pinturas de Lascaux o de Altamira.

Entre los útiles, cuyos modelos se van diversificando, se encuentra una *gran variedad de pequeñas piezas geométricas*[7].

Pero más característicos son los útiles de hueso, porque no son astillados, sino *esculpidos* («Nouvelle Clio», pág. 116), por lo tanto su forma no depende tanto de los azares del golpeo. Este recorte de pequeños elementos geométricos (triángulos, medias lunas, segmentos de círculo, «hojas de laurel»...) irá variando cada vez más hasta fines del paleolítico («Nouvelle Clio», pág. 127).

Leroi-Gourhan señala como un hecho «curioso» que, junto con los útiles extraídos de material de hueso, aparecen los objetos de adorno derivados del mismo material[8] —pero esto no hace más que confirmar que a partir de la técnica utilitaria se está dando curso libre a la creatividad.

En las formas tan variadas y delicadas de los útiles («sólo por Europa occidental, los veinte tipos fundamentales ofrecen más de doscientas variantes[9]»), ya se ven esbozarse formas naturales o

5. Leroi-Gourhan: *La Préhistoire*, «Nouvelle Clio», pág. 319.
6. Leroi-Gourhan: *Le geste et la parole*, I, pág. 187.
7. *La Préhistoire*, «Nouvelle Clio», pág. 115, véase también *Le geste... Préhistoire de l'art..*
8. *Le geste et la parole*, I, pág. 199.
9. *Le geste et la parole*, I, pág. 204.

formas animales. El artista, amo absoluto de su técnica (que ya es «escultura»), *debía*, al proseguir su trabajo sobre el esbozo más o menos fortuitamente aparecido, llegar naturalmente a la *figuración*: estatuillas de animales, «Venus». Lo que Leroi-Gourhan llama «el encadenamiento rápido, pero progresivo de formas nuevas con las antiguas[10]».

Así, desde la época de Chatelperron (auriñaciense antiguo de Breuil), entre los numerosos útiles musterienses, se encuentran «buriles», «raspadores», «picos». En el auriñaciense típico un «raspador con quilla» y un «punzón con pico», mientras en el Vogelherd (Wurtemberg) aparecen «bellas estatuillas de animales de marfil, las más antiguas que se conocen[11]», y luego, sin duda a partir del gravettiense, las estatuillas femeninas («Venus»)[12].

2. *El grabado, el dibujo, la pintura.* Este estudio de los útiles de piedra y de hueso me había llevado a emitir la hipótesis de que el verdadero origen de las formas figurativas se encontraba en la confección de los útiles[13].

A partir del año siguiente, el análisis de los documentos conocidos actualmente me condujo a reconsiderar esta hipótesis. Si bien puede corresponder a la verdad para algunos asentamientos, se sabe que las primeras figuras conocidas están grabadas en placas de material calcáreo, a partir del auriñaciense I (30 000 a. C.), por lo tanto en una línea de evolución que ha comenzado, desde el musteriense final, a desgajarse de la producción de objetos de utilidad estrictamente vital: placas calcáreas con cúpulas y estrías (La Ferrassie, 60 a 40 000 a. C.).

Para un espíritu aún tan poco distanciado en lo concreto, el grado de abstracción que comporta el dibujo lineal acrecentaba por cierto la dificultad de hallar en él una semejanza. Pero es necesario creer que esta dificultad fue recompensada por la mayor libertad de la mano tallando sobre la piedra tierna comparada con

10. *Ibíd.*, pág. 199.
11. Sonneville-Bordes: págs. 100-101.
12. Sin embargo, según Leroi-Gourhan, ninguna estatuilla pertenece con certeza a la edad auriñaciense (*Préhistoire de l'art*, pág. 39). Por el contrario, *Correo* de la UNESCO reproduce dos «Venus» que ubica en el auriñaciense, entre 30 y 24 000 (pág. 32).
13. «Recherches et réflexions sur l'esthétique», *La Nouvelle Critique*, junio-julio, 1964, págs. 30-31.

la que astilla la piedra dura —y con la mayor libertad de la mente apartada de las exigencias de la producción utilitaria.

2.1. En efecto, en el *chatelperroniense* (Arcy-sur-Cure...) se encuentra el ocre por decenas de kilos, y el hombre ya sabía obtener por calcinación toda la gama de los amarillos a los rojos más o menos violáceos. El negro lo obtenía del manganeso o del carbón de leña[14].

Los objetos de hueso, de marfil, los adornos (dientes, pequeños huesos, fósiles, óvalos o redondeles recortados) se multiplican, así como los huesos con incisiones paralelas regularmente espaciadas[15]. Pero, sobre todo, encontramos plaquetas de piedra grabadas o pintadas: líneas de cupulillas, líneas de «bastoncitos», series de líneas entrelazadas, contornos vagos[16].

2.2. En el *auriñaciense*, junto a los puntos y pequeños trazos, algunos conjuntos en forma de frisos de cruces y triángulos, con formas redondas y ovales (que Leroi-Gourhan llama «vulvas»[17]), semicírculos, etc., las «obras» *figurativas* más antiguas se distinguen apenas de las líneas entrelazadas. Se trata de cabezas de animales difícilmente identificables, vistas de perfil: «El arte figurativo nació destacándose progresivamente de los garabatos [...] La emergencia de las figuras explícitas es preparada por una larga evolución que sabemos es sincrónica en toda una región de Europa [...] Se podría pensar que [...] el fenómeno podía producirse casi simultáneamente en cualquier punto del área auriñaciense[18]».

Y aquí tenemos un verdadero «salto cualitativo». Por primera vez, el arte se convierte en «reflejo de la realidad». Ésta no es su esencia, sino una posibilidad nueva que acaba de descubrirse. Y tampoco es su función. Igual que en el útil, su función es siempre una instrumentación sobre lo real. ¿Sería esto, como algunos lo proclaman, una desviación, una perversión del arte? Es verdad

14. *Correo*, pág. 39.
15. *Préhistoire de l'art*, pág. 36.
16. *Ibíd.*, págs. 67-68.
17. *Le geste et la parole*, II, pág. 220; *Préhistoire de l'art*, págs. 101, 104.
18. *Préhistoire de l'art*, págs. 37, 67. Véase René Huyghe: «Es necesario recordar que la semejanza y el realismo han sido dadas al hombre por las coincidencias evocadoras de las líneas trazadas primero al azar por el divagar de los dedos» (*L'Art et l'homme*, I, pág. 126).

que, en general, fechan esta perversión en el Renacimiento... Esta concepción comenzó a formarse hace menos de un siglo. Habría que estudiar las circunstancias de su aparición, y cómo más tarde se nutrió del descrédito del «realismo socialista», que revirtió sobre el Renacimiento, sobre el mismo arte clásico griego e incluso, como veremos, sobre el arte clásico magdaleniense.

No es menos cierto que esta invención tendrá consecuencias prodigiosas no sólo en el dominio estético y en el religioso, sino también en el científico. En primer lugar, permitirá armonizar el arte de los talladores de piedra con las preocupaciones vitales. Quienes veían nacer el perfil de animal bajo el cincel del artista, no podían dudar de que su gesto le aseguraba el dominio de la presa: «La asociación que se estableció entre la creación del grabado y la caza afortunada es uno de los "saltos" por medio de los cuales progresa la humanidad[19].»

¿No es notable que lo que llamamos «el nacimiento del arte» sea justamente el nacimiento del arte *figurativo*?

3. *Figuración, lenguaje y magia-religión.* No queda duda, en efecto, de que la magia-religión del paleolítico superior concierne a la caza, aun si, como piensa Leroi-Gourhan, la magia de la caza y la magia de la fecundidad no sean suficientes para darnos su explicación completa. Leroi-Gourhan ve en ello «la expresión de conceptos sobre la organización natural y sobrenatural (que sólo podían hacerse en un pensamiento paleolítico) del mundo viviente», y especialmente la expresión simbólica de la sexualidad y de la muerte[20].

Pero es necesario determinar bien en esta etapa las relaciones entre el «arte» y la magia.

En *Le geste et la parole*, Leroi-Gourhan ve en la figuración «una convención inseparable de conceptos ya altamente organizados por el lenguaje». «El arte figurativo está, en su origen, directamente ligado al lenguaje, y mucho más cerca de la escritura en el sentido amplio que de la obra de arte», añade. Y también: «se ha advertido que era necesario atribuir el arte figurativo del cuaternario a preocupaciones de carácter mágico-religioso». En resu-

19. L.R. Nougier, *op. cit.*, pág. 22. Pero, añade, estos «dos campos diferentes [...] se confunden en el alma primitiva».
20. *Préhistoire de l'art*, págs. 119-121.

men: «El esoterismo figurativo es prácticamente contemporáneo del arte mismo»; los signos son «tan convencionales como los de una escritura»[21].

En *Préhistoire de l'art occidental* se burla de la explicación del «arte por el arte»: «Los prehistoriadores han llegado a crear, sobre todo en los tiempos heroicos de la ciencia, un pensamiento magdaleniense que se parecía mucho al de un burgués del siglo XIX interpretando torcidamente el papel de matador de bisontes». Pero, añade, «la explicación del arte prehistórico a partir de sentimientos estéticos sin base religiosa se ha replegado ante el nuevo sistema de explicación»[22].

Es verdad que el lenguaje debió desarrollarse considerablemente en el paleolítico superior (aun cuando este desarrollo no se haya adquirido de un solo golpe desde el origen). El desarrollo de la función simbólica está en relación con la del lenguaje.

Víctor Bunak destaca no sólo el aumento de los lóbulos frontales y occipitales del cerebro, sino la disminución de los maxilares y su musculatura, y, por otra parte, la evolución de las técnicas y de las «artes». El nivel y el estilo de vida de los neanthropi permite compararlos con algunos pueblos primitivos de hoy en día. «Sin ninguna duda, estos hombres ya estaban capacitados para efectuar dobles combinaciones de nociones y de palabras (relativas al acto y al objeto del acto), es decir, poseían un lenguaje articulado.»

Pero estima que «la aparición de los grandes sistemas lingüísticos tuvo lugar a comienzos de la edad de los metales (hace 6 000 a 9 000 años)[23]».

Por lo tanto es difícil creer que todavía en esta época el lenguaje tuviera, especialmente en sus comienzos, un rol motor esencial.

Leroi-Gourhan emite sin embargo la hipótesis de que «el arte figurativo es inseparable del lenguaje [...] Nació dentro de la constitución de una pareja intelectual fonación-grafía. Es casi evidente que, desde el comienzo, fonación y grafismo corresponden al mismo objetivo[24]».

21. I, págs. 257, 265-266, véase pág. 269; II, pág. 234.
22. Págs. 28-29.
23. *Correo*, pág. 70.
24. *Le geste et la parole*, I, pág. 269.

Es necesario señalar que aquí emplea la palabra «figurativo» en su sentido amplio, revelando su idea preconcebida, pues habla, hacia 35 000 años atrás, de los «primeros testimonios de una verdadera figuración» a propósito de series de trazos, o de óvalos a los que llama «figuras femeninas»[25], y para él, «los garabatos habían tenido también sin duda su valor figurativo»[26]. En realidad parecería más justo hablar de «valor simbólico».

Todavía se puede dudar de que este valor fuera primitivo, de que coexistiera con los primeros trazos y todavía más que dictara y prescribiera su forma. Parece suficientemente establecido en el sistema de decoración de los santuarios (15 000 - 10 000 a. C.). Pero de allí no se deduce que existiera 15 ó 20 milenios antes.

«La cuestión es muy compleja, y no se puede asegurar que una explicación válida para el auriñaciense (30 000 años antes de nuestra era) sea buena para el magdaleniense (15 000 a 9 000 años antes de nuestra era) [...] Acerca de la religión de los hombres paleolíticos, existen muchas hipótesis, pero ninguna certeza», escribe prudentemente François Bordes[27].

El abate Breuil admitió, dice Leroi-Gourhan, «que un decorado esquemático puede ser el resultado de un decorado inicialmente realista que la repetición hubiera convertido en un conjunto de rasgos irreconocibles». El hecho ha quedado establecido por algunos documentos prehistóricos (así como más tarde por algunos jeroglíficos o signos escriturales chinos). Pero es poco científico extrapolar esta explicación al pasado, sobre todo a una época de la que no se conoce ningún documento figurativo[28].

Es posible pensar que las cupulillas y los trazos hayan podido jugar un rol en los ritos mágicos desde épocas muy lejanas, y sin duda desde el musteriense final. Pero asimilarlas a una pictografía es una hipótesis que me parece demasiado aventurada.

Tenemos pruebas indiscutibles de la gran expansión de la magia-religión: las tumbas se multiplican y su organización se enriquece y se diversifica[29]. Pero lo más probable es que esta magia se

25. *Ibíd.*, II, pág. 217.
26. *Préhistoire de l'art*, pág. 37.
27. *Correo*, pág. 21.
28. *Préhistoire de l'art*, pág. 45.
29. *Correo*, pág. 21.

realizara por medio de ritos, de prácticas variadas, acompañadas por palabras y encantamientos; sería anacrónico imaginarlas reposando sobre catedrales de discursos.

Es verdad que el «mandamiento» mágico otorga una importancia social a los comportamientos «artísticos» y les da así un *impulso* extraordinario. Pero no les da la *forma* de su magnífico desarrollo. Es totalmente impensable que el hombre, o el grupo social, bajo el impulso de un sentimiento religioso, haya podido, en una época en que tales dibujos figurativos no existían aún, *darse el objetivo* de grabar una cabeza de animal; totalmente impensable siquiera que haya podido *imaginar* una posibilidad semejante.

Me parece que el proceso es el siguiente: el hombre (tal vez algunos «brujos-artistas» semiespecializados) en comunión con su grupo social, bajo el impulso no ciertamente de un «sentimiento estético» que aún no ha sido elaborado, pero tal vez tampoco no exactamente de un «sentimiento religioso», pues no hay pruebas de que la magia-religión hubiera adquirido en esta época una cierta autonomía en el conjunto de los comportamientos vitales[30], bajo el impulso pues de un sentimiento que yo prefiero llamar «técnico-estético-mágico» (TEM), el hombre ejercita su habilidad manual y su imaginación creadora sobre una placa calcárea sin saber por anticipado lo que nacerá bajo su cincel: trazos complejos o líneas regularizadas. Igual que los niños estudiados por Rhoda Kellogg, no dibuja lo que ve o lo que conoce, sino «lo que puede y como puede[31]». Entre el garabateo torpe, llega a trazar un cierto número de marcas definidas (*basic scribbles*), «*diagrams*» (esquemas): puntos, estrías, cuadrados, círculos, triángulos, «*roving open lines*» (líneas abiertas erráticas), «*odd shaped areas*» (áreas irregulares, extrañamente labradas).

Sin duda, muy pronto, así como el niño puede llamar a sus «marcas» «mamá» o «bebé», el neoanthropus les da un valor simbólico más o menos vago y *circunstancial*, que no puede ser asimilado por lo tanto al de un signo gráfico.

30. Leroi-Gourhan define ampliamente el arte religioso: aquel «en el cual no aparece el uso para fines materiales» (*Préhistoire de l'art*, pág. 62). Eso es colocar en las premisas lo que se volverá a encontrar en las conclusiones.

31. *op. cit.*, pág. 8.

De golpe, percibe con sorpresa una cabeza de animal en medio de sus líneas entremezcladas. Queda tan estupefacto como el niño observado por Rhoda Kellogg, cuando acaba de dibujar su primera «cabeza de monigote»: «Cuando *por casualidad* (subrayado mío) los círculos interiores son cuatro y tiene la disposición de un "rostro", el rostro mira al niño y éste parece tan sorprendido de verlo como el adulto que está junto a él» (pág. 16).

Evidentemente, no se puede asimilar el adulto de Cromagnon con un niño de tres o cuatro años del siglo XX, que mucho antes de poder dibujar ha visto «imágenes» y también ha visto dibujar a su hermano o a su camarada. Se ha constatado sin embargo que el niño de esta edad no es capaz de copiar un dibujo: sólo puede imitar la postura y los gestos, pero el resultado sólo proviene de los progresos de su propia coordinación motora y cervical. Para cada uno de los niños, es una creación asombrosa.

Lo que era mucho más difícil para el grabador paleolítico era incluso poder tener la idea de que de sus «trazos erráticos» podía desprenderse una silueta. Así debieron correr milenios, en el curso de los cuales sin duda el azaroso encuentro del producto de la imaginación creadora con la imaginación interpretativa debió producirse muchas veces en muchos grupos del área auriñaciense, y perderse otras tantas antes de suscitar un comportamiento social consciente, integrado bastante profundamente en la tradición mágico-religiosa como para dejar un cierto número de documentos-testimonios 30 000 años después.

Pero acaso Leroi-Gourhan piensa en un proceso semejante cuando escribe: «No hay otro arte que el utilitario. La gratuidad no está en los móviles, sino en la floración del lenguaje de las formas»[32].

Puntualicemos:

1. La actividad creadora de la «floración de las formas» es, en gran medida, «autorrecompensada» («gratuita»).

2. Su función de «lenguaje» no es primitiva, sino sobreañadida, en primer lugar bajo la forma de una función simbólica vaga y fluctuante.

3. Y es así como el «arte» («gratuito», «el arte por el arte») es inmediatamente recuperado para una «utilización» en otro nivel.

32. *Le geste et la parole*, II, pág. 207. Véase más arriba, *II*, II, 4, 1.

La magia recibe del arte un impulso nuevo y se lo remite a su vez.

4. Y todo esto no sólo a escala del individuo creador sin duda semiespecializado, sino a escala del grupo.

5. Todo esto no es analizado ni diferenciado bien del «buen trabajo» objetivamente útil, y se confunde en un único sentimiento «TEM» («técnico-estético-mágico»).

4. *La floración de las formas: Del estilo I al estilo II.* «A partir del auriñaciense II, las obras van a desarrollarse muy lentamente». Todavía *en el antiguo gravettiense* (27 000) las plaquetas llevan «rasgos finos difícilmente legibles entre los cuales se descifran perfiles de mamut, una cabeza de caballo (?)». Poco a poco, las figuras se hacen más claras, pero «siguen siendo ambiguas en cuanto a las especies animales representadas». «Los dibujos más antiguos que no son garabatos incomprensibles representan sobre todo cabezas y partes delanteras de animales». Es lo que Leroi-Gourhan llama el *estilo I* (desde los orígenes al gravettiense evolucionado, 35 000 - 23 000?) del que cita 19 placas grabadas o pintadas.[33].

Hay que llegar al gravettiense reciente para que el trazo sea más homogéneo —lo que Leroi-Gourhan llama el estilo II o estilo *arcaico*, que proseguirá en la primera fase del solutrense (alrededor de 23 000 - 17 000): en más de 18 placas, encontramos los primeros útiles decorados (una azagaya, un bastón) y 29 estatuillas (las «Venus» y algunos animales). «En este punto se encuentran ya obras murales, obras que están en acuerdo estilístico con el arte mobiliario, es decir aún muy primitivas.» Se encuentran en las zonas exploradas[34].

Desde el comienzo de la decoración de objetos usuales, coexisten los decorados de trazos sin significación aparente y los decorados naturalistas (cabeza de caballo).

Las estatuillas femeninas tienen en todo el campo una forma convencional: los senos, el abdomen y el pubis están inscritos en un círculo, mientras que las piernas, así como el torso y la cabeza van adelgazándose; el conjunto está inscrito en un rombo. La cabeza es sólo una suerte de botón sin detalles[35].

33. *Préhistoire de l'art*, págs. 38..., 68..., 137..., 148..., 253..., 438...
34. *Préhistoire de l'art*, págs. 39..., 438...
35. Págs. 64-65.

No se poseen más que algunos fragmentos de figuras masculinas, realizadas según la convención del rostro hocicudo (que se encontrará también en las obras parietales).

Esta cuestión de las convenciones es importante: «El estilo II dispone de un canon que es heredado directamente de las obras del período I [...] Una curva cérvico-dorsal (como una S...) [...] Indiferentemente, esta curva se aplica al caballo, al bisonte, al mamut, al ciervo, al felino, a la mujer, al precio de algunos arreglos y de la adición de detalles particulares[36] ».

Encontraremos fenómenos semejantes hasta el estilo IV (magdaleniense, hacia 12 000): los cánones primitivos se van atenuando poco a poco.

«La serie que se puede construir disponiendo los caballos pintados o grabados en orden cronológico es muy convincente frente a los errores que pueden provenir de una confianza demasiado grande en la libertad del artista paleolítico. La convención domina la representación. Los paleolíticos, como los artistas de cada época, veían con los ojos de la sociedad, es decir no reproducían animales, sino imágenes de animales.»

Los caballos de Lascaux o de Pech-Merle (estilo III) se asemejan a «pequeños odres hinchados provistos de cuatro pequeñas patas y de una cabeza minúscula colocada sobre un largo cuello de cisne». El camino hasta las «siluetas asombrosamente vivientes y proporcionadas del magdaleniense final»[37] es largo y progresivo.

Tales constataciones permiten comprender mejor, en lo que tiene de arbitrario, la forma de las «Venus».

Comparemos todavía una vez más las observaciones de Rhoda Kellogg. Después que los niños han logrado hacer dibujos representativos a partir de los tres años y medio: figuras humanas, flores, animales, barcos, casas y vehículos, «bastante más allá de los cuatro años, los dibujos contienen todavía ejemplos de sus formas abstractas[38] favoritas (*diagrams*, *combines and aggregates*)... En realidad las representaciones pictóricas de niños de cinco a ocho años, que son espontáneas y no influidas por la sugestión de los adultos, revelan frecuentemente mucho más parecido con sus

36. Pág. 244.

37. Pág. 153. Véase también R. Huyghe: *L'Art et l'homme*, I, pág. 26.

38. La palabra «abstracto» (*abstract*) es aquí bastante inadecuada. Pero todo el contexto basta para definirla sin ambigüedad.

abstracciones precedentes[38] que con los objetos reales [...] Su presencia testimonia la naturaleza repetitiva y estereotipada de muchas de las obras de los niños pequeños [...] Sólo gradualmente pueden los niños modificar sus obras precoces hacia un realismo mejor y más avanzado [...] Los mismos dibujos muestran claramente, sin embargo, que todos los resultados provienen más bien de adaptaciones de las obras abstractas precedentes[38] que de la copia de objetos reales.»

Observaciones hechas sobre 10 000 dibujos demuestran que es difícil sacar otra conclusión[39].

Captamos aquí objetivamente, incluso antes de que se desgaje de la conciencia la noción de estética, ***una de las características importantes de la obra estética, que contribuye a fundar su relativa autonomía: desde el origen, cada obra está condicionada por el referente de las formas anteriores, en relación a las cuales se sitúa.*** Lo mismo sucede con las obras musicales o literarias («intertextualidad»).

En cuanto a la *evolución*, puede provenir del propio trabajo de la imaginación técnica creadora (regularización-complejización, variación-contradicción), pero también de intervenciones exteriores; por ejemplo, la observación de los animales reales corrige poco a poco la convención de los animales pintados, y ése es el «lento surgimiento del realismo», «fenómeno semejante al de la aproximación funcional en la técnica»[40].

Y este segundo proceso será tan estético como el primero.

5. *El estilo III.* Se desarrolla desde el solutrense evolucionando hasta el magdaleniense antiguo (magdaleniense I y II) entre 17 000 y 13 000 aproximadamente. Leroi-Gourhan señala 23 plaquetas, 5 estatuillas, 3 azagayas decoradas. Pero sobre todo es la época de los grandes santuarios más conocidos: Lascaux, Niaux, Altamira... El arte se sumerge entonces en las profundidades de las cavernas.

El abate Breuil había creído ver en el arte mural una evolución bastante semejante a la que Leroi-Gourhan nos ha permitido estudiar sobre las plaquetas: desde los meandros trazados con los dedos sobre la arcilla de los muros («macaronis») en los que aparecen los primeros «contornos inacabados», las primeras figuras —atribuidas

39. *op. cit.*, págs. 20-22.
40. *Le geste et la parole*, II, págs. 221-224.

al auriño-perigordiense— hasta formas evolucionadas del magdaleniense. Leroi-Gourhan muestra que esta cronología estaba arbitrariamente reconstituida, y que la realidad es más compleja.

En realidad, los «paneles de contornos inacabados» aparecen en los comienzos del arte mural, en los confines del gravettiense y del solutrense, pero existen también en la mayor parte de las grutas junto a las grandes composiciones de todas las épocas, de las que sólo pueden ser contemporáneas.

En Altamira se repiten varias veces, junto con los grupos centrales. En Lascaux, están incluso superpuestas a una decoración pintada, en gran parte deteriorada.

Leroi-Gourhan sospecha la existencia de un rito mágico, que perpetúa un estado superado hace tiempo de la «técnica artística». Hechos de este tipo no son raros en la historia[41].

Intervenciones exteriores al trabajo de la imaginación creadora pueden por lo tanto tener un efecto regresivo.

En el estilo III, se constata «la supervivencia de formas del estilo II, favorecidas por una técnica completamente dominada[42]».

Los «signos abstractos» (esquemas) son más elaborados y «toman un aspecto francamente decorativo». «Rejillas», «banderas», «dameros»... el cuadro que describe Leroi-Gourhan se parece mucho a los que reproduce Rhoda Kellogg[43].

En las figuras, «el dominio del detalle se ejercita sobre una armazón inconciliable todavía con las proporciones de lo real». Múltiples convenciones en la representación de los detalles se fijan progresivamente en un código figurativo. Por ejemplo, los cuernos están presentados en «perspectiva torcida»: de frente, mientras que la silueta está de perfil[44].

Sin embargo, la *perspectiva* comienza a aparecer en ciertos detalles: cornamenta, implantación de las orejas (a veces corregidas varias veces)[45].

41. *Préhistoire de l'art*, págs. 130..., 143...
42. Pág. 252; véase pág. 150.
43. *Préhistoire de l'art*, págs. 51, 455. *What children..., passim.*
44. Págs. 155; 70.
45. *Le geste ...*, II, pág. 229: «A lo largo de la historia de Lascaux, algunos caballos muestran orejas que fueron rehechas dos o tres veces en posiciones cada vez más correctas, y algunos ciervos han visto su cornamenta arcaica eliminada para dar lugar a astas en una perspectiva correcta.»

Ningún movimiento: el animal parece fijado e, incluso, su equilibrio no está asegurado[46].

La *pintura* pasa del dibujo lineal ocre o negro de colores uniformes a la bicromía, luego a la policromía, sin que sea posible establecer una cronología precisa[47].

No se puede decir que la pintura sea utilizada de manera realista. Del amarillo al ocre y al violeta, y al negro, los artistas usan estos colores sin duda con placer e imaginación creadora, sin que sus limitados medios les permitan aquí imitar a la naturaleza.

Los procedimientos técnicos son ya muy variados: dedos, lápices de materia dura, palitos, pinceles, almohadillas de piel (con desplazamiento de una plaqueta de corteza o de cuero para preservar limpios los contornos).

Los grandes conjuntos artísticos de Francia y de España «inspiran el sentimiento» de que «los ejecutantes de las grandes decoraciones murales eran artistas especializados, cuya actividad, al menos en parte, estaba consagrada a la ejecución y decoración de los santuarios subterráneos.»[48]

Una de las ideas esenciales de Leroi-Gourhan, basada sobre un inventario hecho con fichas perforadas de 2188 figuras encontradas en 66 cavernas (sobre 110 conocidas), es que «los conjuntos representados en las grutas eran composiciones y no el juego de adiciones durante milenios[49]».

Es necesario señalar que el sistema de composición que deduce de sus investigaciones no es un sistema «estético»: «La organización colectiva de las figuras permanece a un nivel asombrosamente (*sic*) elemental [...] Uno podría preguntarse si la perfección de los elementos y el carácter sumario de su articulación no están en relación con la evolución del lenguaje y si, con un vocabulario técnico muy apropiado, los cazadores de caballos en cambio sólo disponían de una sintaxis bastante elemental[50].»

El sistema que propone es mágico-religioso: se trata de la significación «macho» o «hembra» de ciertas especies animales (independientemente de su sexo que es raramente discernible) y

46. 2Préhistoire de l'art, pág. 155.
47. *Ibíd.*, págs. 130-132.
48. Leroi-Gourhan: *Correo* de la UNESCO, pág. 39.
49. *Préhistoire de l'art*, pág. 80.
50. *Le geste...*, II, págs. 245-246.

de algunos signos, y de su repartición estadística según las partes de la caverna: entrada, pasillo, salas, divertículos, etc.

Nuestro objetivo no es discutir tal hipótesis, que (al menos en su interpretación) no parece haber logrado la adhesión general.

En todo caso, ubicándonos en un punto de vista más «estético», casi no se puede escapar a la impresión de que no ha habido composición de conjunto. El proyecto del artista no parece superar la ejecución de un animal a la vez. Apenas entonces se preocupa por los dibujos ejecutados anteriormente. Algunos se cabalgan, o no están hechos a la misma escala, ni tienen la misma disposición. Así, los animales «cayendo» están tal vez dibujados desde otro punto de vista.

No existe, me parece, en el sentido propio de la palabra, «fresco» o «friso». Se pensaría más bien en influencias que hacen que la vista de un caballo impulse al artista a ejecutar otro... Como máximo, se puede decir con Leroi-Gourhan que «el equilibrio espacial es una adquisición tardía, apenas esbozada en el magdaleniense final[51]».

Incluso una «escena» célebre, como la del «hombre derribado por un bisonte» de Lascaux, no me resulta convincente: si no considerara el acuerdo de los especialistas (y ¿en qué medida no están ellos impulsados a «ver» lo más posible en los objetos de su especialidad?), el profano que soy dudaría en afirmar que el bisonte, el hombre dibujado desde otro ángulo y la pértiga con una figura de pájaro pertenecen al mismo conjunto. Hago notar que Henri Breuil y Lilo Berger Kirchner añaden a la misma «escena» un «rinoceronte» que «se aleja hacia la izquierda»[52], mientras que los otros prehistoriadores lo excluyen de ella.

Independientemente de sus observaciones objetivas, Leroi-Gourhan muestra su debilidad por este «estilo arcaico» al que compara con la China del Han, con el Egipto de la IV dinastía, con el arte griego arcaico, con el arte romano y bizantino...[53] ... (mostrando así sus propios referentes estéticos).

Se trata aquí, desde luego, de un fenómeno estético del siglo XX de nuestra era, y no del 15º milenio a. C.

6. *El estilo IV*. Es el período clásico. Es también el período más

51. *Le geste...*, II, pág. 240.
52. *L'Age de pierre*, Albin-Michel, 1960, pág. 29.
53. *Le geste...*, II, pág. 228.

rico, al menos de acuerdo con los testimonios obtenidos hasta ahora: 78 % de las «obras de arte» prehistóricas conocidas pertenecen a este estilo[54]. Leroi-Gourhan señala 306 placas, 17 estatuillas, 168 utensilios decorados: Niaux, Altamira siguen estando ocupadas hasta el magdaleniense avanzado.

Leroi-Gourhan distingue un período antiguo (magdaleniense III y IV, de 13 000 a 11 000), un período reciente (magdaleniense V y VI, de 11 000 a 9 000) y un período final (transición hacia el mesolítico).

Pero insiste sobre todo en la continuidad: el estilo IV «no introduce una mutación en relación al estilo III; es su prolongación normal [...] Los animales tienen un contorno más cercano a la realidad fotográfica, sin embargo con convenciones extraordinarias como la de las crines del bisonte [...] Las actitudes y los movimientos tienden también hacia una expresión más visual y, salvo excepciones, las cornamentas y los ramajes están en una perspectiva normal. El modelado se expresa con sombreados o manchas de color, convención que es general en todo el dominio franco-cantábrico...»

«He considerado que los animales que llevan aún la marca del escantillón del estilo III pertenecen al estilo IV antiguo; cuando el escantillón deviene rigurosamente fotográfico y los aplomos exactos y con frecuencia muy variados (animales trotando o galopando) he considerado que nos encontrábamos ante el estilo IV reciente.»

Pero no hay una certeza absoluta; la cronología no es lo suficientemente precisa[55].

A propósito de las convenciones del modelado, Leroi-Gourhan hace aún otra observación importante: «Uno podría preguntarse qué papel jugó la vista de los bajorrelieves iluminados por el sol en el nacimiento del trazo modelado, pues más que animales captados en vivo, el relieve parece restituir esculturas[56]».

Vemos una vez más que la obra «refleja» ante todo otras obras, y que la influencia de la realidad exterior parece ser en alguna medida secundaria. Sin embargo, progresivamente, actúa sobre las convenciones y las modifica.

54. *Préhistoire de l'art*, pág. 280.
55. *Préhistoire de l'art*, pág. 280.
56. *Préhistoire de l'art*, pág. 154.

Y no es la única que lo hace. Ya hemos visto, en una época en que *toda influencia de la imitación de formas naturales queda* excluida, el propio trabajo del artesano que, por una parte, tiende a regularizar las formas y, por otra parte, a diversificarlas.

En el estadio en que estamos, en la dialéctica del progreso, se prosiguen o se esbozan diversas líneas de evolución contradictorias.

6.1. La línea principal es la que perfecciona *el realismo*; no sólo en los detalles, sino en las proporciones y las formas de conjunto, las *actitudes*, la *perspectiva*, el *movimiento*. Agreguemos tal vez la composición de *escenas*, si es que se pueden descubrir tres o cuatro[57].

Esta línea de evolución está, evidentemente, bajo influencia de la observación de la realidad exterior. Prepara futuros desarrollos científicos. Pero esto no debe hacer olvidar que prepara también magníficos desarrollos estéticos: no sólo en el dominio del arte, que hasta una época reciente será exclusivamente figurativo, sino en el modo de observar la naturaleza. El hombre que dibuja y pinta animales, y también los hombres que examinan y admiran estas pinturas, ya no ven con «los mismos ojos» a los animales reales. Es así, y no por alguna modificación fisiológica determinada, como el «ojo se convierte en un esteta». Dicho de otro modo, la irradiación de la apreciación pre-estética sobre la naturaleza se amplifica a causa de la representación figurativa. Y recíprocamente la influencia de la naturaleza sobre el arte.

Igualmente, tras el maridaje entre el arte y la fecundidad-sexualidad, con sus componentes simbólicos y realistas, la sexualidad-amor no dejará de ejercer un rol importante en el arte y el sentimiento estético.

6.2. En contradicción con la precedente (pero el arte está hecho de estas combinaciones contradictorias), se da una tendencia a la geometrización, a la «estilización», a la *esquematización*, especialmente en las decoraciones de instrumentos donde se puede seguir el pasaje desde grabados animales muy simplificados hasta verdaderos *signos*. En esta época sí es legítimo hablar de signos *abstractos*. Pero, incluso si el primero es casi idéntico al segundo en su forma (segmento, cruz, rombo, etc.) es un contrasentido atribuir a

57. *Le geste...*, II, pág. 231.

un «esquema» neanderthaliense o chatelperroniense, logrado por el dominio del pulso en relación a los garabatos precedentes, una *significación* que el «signo» sólo pudo adquirir algunas decenas de milenios más tarde.

Esta segunda línea también, en que volvemos a encontrar las pulsiones *simplificadoras-regularizadoras* que crearon la «bola» o la almendra achelense, preparó ciertos desarrollos científicos, al mismo tiempo que desarrollos estéticos. Impulsó la simbolización abstracta y la encontramos en el origen, en períodos posteriores, del pictograma y del jeroglífico.

6.3. En contradicción con la precedente, hallamos todavía una tendencia a la *complejización* que ya hemos encontrado desde los primeros estadios de la fabricación de útiles. Se manifiesta, por ejemplo, en la construcción de «esquemas» o «signos» complejos a partir de los más simples, yendo así al encuentro de la línea 2. Pero también el dibujo *caprichoso* de ciertas astas de reno en Lascaux[58] —en contradicción con la línea 1. Se manifiesta por fin en un nivel superior: la creación de seres fantásticos, animales hechos con partes dispares de varias especies, «jirafa», «unicornio», el famoso «brujo» de la cueva de los Tres Hermanos. Breuil ve en ello un «espíritu que rige la multiplicación de las grandes presas y las expediciones de caza». Para Leroi-Gourhan, parece evidente que hay algo de realidad[59].

Sin llegar al extremo de extasiarse con el pensamiento simbólico de los paleolíticos[60], uno no puede escapar a la idea de que esta vez ya no es «la mano» o «el ojo» (ni sólo las áreas motrices o sensitivas), sino las áreas superiores de coordinación del cerebro las que han tomado la iniciativa, probablemente por una elaboración mágica de la realidad exterior.

¿En qué medida esta elaboración se sirve del lenguaje? Es imposible decirlo. Observemos por otra parte que estas figuras fantásticas son extremadamente escasas: «Algunas unidades (varias dudosas), entre los primeros millares de figuras conocidas». Esto parece insuficiente para establecer que lo fantástico haya podido tomar una importancia verdaderamente social.

58. *Correo* de la UNESCO, pág. 31.
59. *Préhistoire de l'art*, pág. 97.
60. *Le geste...*, II, págs. 248-250.

Recién iniciada, esta vía de la influencia de la *ideología* sobre el arte (con sus consecuencias recíprocas) no será la menos fecunda.

Observemos ahora, no para referirlo al 1er milenio, sino como testimonio de una corriente ideológico-estética del siglo XX, que Leroi-Gourhan muestra cierto desprecio por el estilo IV, al menos en su último período. Estima que «el optimum ha sido dejado atrás»: la expresión de «realismo fotográfico» adquiere un tono peyorativo; esta preocupación de realismo es calificada a veces de «anecdótica» (expresión muy en boga entre nuestros críticos modernos). Este estilo, opina, ha llegado hasta un cierto academicismo, hasta incluso a los tópicos.» Y: «Lo ganado en precisión corresponde, salvo en las obras maestras, a un enfriamiento de las impresiones comunicadas por la obra [...] el arte se encamina hacia el academicismo y lo insípido[61].»

¿Pero qué es el academicismo sino el respeto a las convenciones? Y el mismo Leroi-Gourhan nos demostró la gran potencia de este respeto (sin duda aún sostenido por el espíritu mágico) de los primeros períodos. ¿Por qué entonces sólo hablar de academicismo a propósito del estilo IV, cuando en realidad este estilo hizo desaparecer numerosas tradiciones convencionales?

Parece que «las impresiones comunicadas por la obra» mencionadas aquí de manera impersonal son, objetivamente hablando, las impresiones experimentadas por un observador prevenido contra la «insipidez» del «academicismo» del siglo XIX.

7. *«Desmoronamiento» del «arte» paleolítico.* Ha quedado establecido que a partir del magdaleniense VI, hacia el 9 000 u 8 000 a. C., el arte se derrumba bastante bruscamente. Los grandes conjuntos de las cavernas caen en desuso. Ya no hay prácticamente conjuntos murales ordenados... El grabado se insinúa entre los conjuntos más antiguos. Se asiste a una verdadera disolución de las formas, en la que las figuras se disocian, pierden sus proporciones y sus contornos, se reducen a algunos arcos de círculo. Las escasas figuras claras se han vuelto torpes e incompletas[62].

En su lugar, encontramos el aziliense, vinculado al mesolítico; se producen guijarros pintados en ocre rojo, con barras y puntos de una gran variedad. ¿Se trata de un deslizamiento acelerado de las

61. *Préhistoire de l'art*, págs. 42, 72, 158; *Le geste...*, II, págs. 231, 232.
62. *Préhistoire de l'art*, págs. 72, 157; *Le geste...*, II, pág. 232.

figuras magdalenienses hacia el esquematismo? Nada indica en los últimos testimonios magdalenienses una evolución semejante.

Otra hipótesis es que el aumento de la temperatura, arrastrando los glaciares hacia el Norte, «aspira los renos» y a sus cazadores magdalenienses que se vuelven a encontrar casi en las inmediaciones de Hamburgo. Pero se constata una rápida disolución de estas unidades culturales momentáneamente prolongadas: de Gran Bretaña a Alemania, el magdaleniense de alrededores del 9 000 pasa a otras formas en las que el «arte» sólo ocupa un lugar muy discreto y sin relación alguna con el paleolítico. En el norte de la URSS, en Finlandia, en Carelia, en Suecia, en Noruega..., se encuentra efectivamente un arte mural, ejecutado sobre rocas a la luz del día y que se prolonga hasta la aparición de los metales. Pero es difícil demostrar su filiación con el nuestro.

El arte paleolítico parece pues totalmente desaparecido con el paleolítico mismo. Sus 20 000 años de duración, del 30 000 a cerca del 10 000 a. C., la convierten en la más larga y antigua de las aventuras artísticas de la humanidad. Luego de un prolongado período de infancia, un apogeo que dura alrededor de 5 000 años (en el 15 000) su caída se acelera bruscamente. Después de haber agotado todos los recursos de lo concreto y de lo abstracto, no deja filiación científicamente establecida.

Tal es el cuadro que nos presenta Leroi-Gourhan y sería de escasa utilidad discutir algunas de sus formulaciones[63].

Sin embargo, Leroi-Gourhan no considera que se trate de un simple accidente de la historia. Incluso si el arte del paleolítico superior no hubiera ejercido ninguna influencia (lo que tampoco está probado), incluso si cada grupo social —cada individuo— debiera reconstruirse su propio sentimiento-comportamiento estético, puesto que este no se inscribe en la herencia biológica, la curva de evolución que va desde los garabatos hasta los esquemas, por una parte, hasta los «contornos inacabados» por otra, y a la representación cada vez más realista es típica: «Este camino ha sido tantas veces recorrido por las artes históricas que es necesario admitir que corresponde a una tendencia general[64].»

Pero las artes históricas recorren en algunos milenios la ruta que en el paleolítico necesitó decenas de milenios para ser recorrida, lo

63. *Préhistoire de l'art*, pág. 159.
64. *Le geste...*, I, págs. 268-269.

que nos permite, por una parte, estudiarla en «cámara lenta», por otra, estar bien seguros de que prosigue (y por su cuenta) sin ninguna influencia exterior —mientras que a continuación «ya no habrá arte aislado y tal vez nunca más un comienzo *ex nihilo*[65] ».

8. *Las otras «artes». La ceremonia.* Es evidente que los testimonios que nos han llegado sólo representan una pequeña parte de la producción paleolítica. Considerar solamente las «artes plásticas» sería falsear la idea global que podemos formarnos de esta época.

Así, hacia los 20 000, en los confines del gravettiense y del protosolutrense, se descubren «tubos de hueso con perforaciones regularmente espaciadas» que constituyen los más antiguos instrumentos musicales conocidos»[66].

No queda ninguna duda de que, desde los orígenes, las danzas eran acompañadas por golpes de manos y pies, gritos y salmodias, percusiones de útiles que marcaban el ritmo. Pero la novedad consiste en que el hombre que, a partir de *formas bastas,* logró obtener *esquemas regularizados,* llegó, por un proceso comparable a producir *sonidos* regularizados a partir de *ruidos,* sonidos que, poco a poco, sería capaz de combinar en «melodías» y «armonías»: el oído comienza a tornarse estético. Se ha hablado también de «rombos», de «silbatos». Estos instrumentos debidos a la imaginación creadora debieron tener un valor utilitario: «llamada de la caza»; luego, un valor mágico: «evocación de los espíritus» (?) L.R. Nougier[67].

Lo que es cierto, es que en esta época no existe «música» autónoma, como tampoco existía «pintura» autónoma, pero, lejos de encerrarse en el *objeto,* el sentimiento estético-mágico hace de él un accesorio de la *ceremonia,* que puede estar compuesta por danzas, procesiones, fabricaciones rituales de útiles, esculturas, pinturas (huellas de manos y graffiti), en que el fuego y la luz juegan un rol, acompañan la preparación de las cacerías, las inhumaciones, las fiestas de fecundidad-sexualidad, y sin duda de algunas otras. L.R. Nougier ha visto allí el origen de un verdadero

65. *Ibíd.,* II, pág. 246.
66. *Le geste...,* II, pág. 217.
67. *op. cit.,* pág. 21.

«arte escénico»: «El teatro sin duda nació en Cabo Blanco o en Angles, quince o diez milenios antes del rito de Dionysos[68].»

Así, por medio de la ceremonia mágica, se encuentran asociados en un mismo sentimiento global comportamientos extremadamente diferentes por su origen: la danza no tenía al comienzo ninguna relación con la fabricación de útiles. No es imposible que, mucho antes de la aparición de la magia, haya podido establecerse una cierta ligazón entre ellos a través del ritmo de los golpes, sin duda acompañado de gritos. Por otra parte, se sabe que en todos los animales la danza va acompañada por una fuerte elevación del tono emocional y que frecuentemente está ligada a comportamientos sexuales, lo que por cierto favoreció su integración, junto con la de la «música», en comportamientos mágicos cada vez más complejos.

Sin duda el lenguaje, que no deja de organizarse, pasando de la interjección a la palabra y de la «fórmula» al «discurso», trabajado a su vez por la imaginación creadora, a nivel de los sonidos y de los ritmos tanto como a nivel de «juegos» de palabras e ideas, bajo el impulso del desarrollo general utilitario y estético-mágico, juega en estas ceremonias un papel en que se puede ver al menos una de las fuentes de la poesía.

Imposible también descubrir cualquier tipo de autonomía a nivel de los creadores, pues si bien Leroi-Gourhan habla de «artistas especializados», hay que comprender que como el «arte» es para él una expresión mágica, se trata de «hechiceros-artistas», a la vez jefes de equipo de trabajadores y guías de las expediciones (pero quién sabe si ya desde esta época no se establece una distinción entre el hechicero y el jefe de clan)[69].

68. *Ibíd.*, pág. 27. Véase Jean Duvignaud: «Ya se trate de sociedades tradicionales o de sociedades históricas, un "medio efervescente" realiza su existencia colectiva representando el drama de su cohesión mítica o el escenario de su acción. Aquí y allá, el dinamismo de los grupos y de las sociedades se expresa por una puesta en escena que reúne los principales roles sociales» (*Spectacles et societé*); citado por Georges Albert Astre a propósito del cine americano (*Raison présente*, nº 26, abril-mayo-junio de 1973, pág. 35). Tal vez este texto encuentra ya un principio de aplicación en el magdaleniense.

69. L.R. Nougier, *op. cit.*, pág. 21.

9. *¿Esbozos de un comportamiento estético autónomo?* No cabe duda de que en esta época existían prácticas mágicas que de ningún modo pueden relacionarse con lo que llamamos «lo estético». En las mismas obras, pueden discernirse características objetivamente mágicas. Así, en la mayoría de las grutas de la «belle époque», las imágenes de renos son raras o inexistentes, mientras que en los desechos de cocina las osamentas de reno son abundantes. La gruta de Rouffignac no tiene imágenes de toros ni de ciervos. Las representaciones del sexo son muy raras: parece que hubieran estado proscritas por «una poderosa prohibición moral o mágica[70]». La figura humana (y sobre todo la masculina) es escasa y deformada. Si la tesis de Leroi-Gourhan se confirma, resultaría que la composición de conjunto es totalmente mágica.

Finalmente, y esto es tal vez lo más extraordinario, las pinturas están escondidas en las profundidades de las cavernas, en lugares casi inaccesibles y completamente oscuros.

Todavía en nuestra época podemos encontrar «tabúes» como los de la representación en general, y más particularmente de la figura humana, que no son de origen mágico, sino integrados al sentimiento estético. Hasta el punto en que Edouard Pignon debe recurrir a una audacia asombrosa para pintar sus desnudos[71].

Sabemos bien que «la producción de las ideas, de las representaciones y de la conciencia está al principio directa e íntimamente unida a la actividad material y al comercio material de los hombres. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia[72].»

¿Es posible, por lo tanto, correlativamente a estos indicios de autonomía del comportamiento mágico, establecer objetivamente que, en algunas obras, *por poco conscientemente que sea*, haya dominado la inspiración estética y que así se haya abierto un camino hacia la autonomía del comportamiento estético?

Tal vez sería posible pensarlo teniendo en cuenta la cabeza de joven asombrosamente «moderna» de Brassempouy[73], o las «dos

70. Leroi-Gourhan: *Le geste...*, II, pág. 234.
71. Véase el artículo de Serge Gilles: «Les nus et les clowns», *France Nouvelle*, 8 de mayo de 1973.
72. Karl Marx-Friedrich Engels: *L'idéologie allemande*, edición citada, págs. 71-73. Ed. en castellano.
73. 20 000 a 25 000 a. C., Museo de Saint-Germain-en-Laye.

extraordinarias figuras desnudas de un bello realismo representadas en una actitud bastante lasciva» en una sala de La Magdeleine. «La actitud de estas mujeres, totalmente extraordinaria para el arte paleolítico, refleja una libertad indolente de la cual no existe otro ejemplo[74].»

Si bien tales obras pudieron contribuir a que aflorara a la conciencia un sentimiento estético, el hecho es que son verdaderamente «únicas».

Sin duda lo esencial es que el sentimiento mágico no crea por sí mismo las formas. Puede hacer repetir durante milenios los «macaronis» o las impresiones de las manos, mantener «cánones», superponer sobre la misma pared centenas de efigies. Puede enterrar el «arte» en lo más profundo de las cavernas... Incluso puede exaltar la creatividad. Pero el resultado, la obra en lo que tiene de más nuevo, no es una *consecuencia* del sentimiento mágico, como no lo era en las épocas de los encargos reales o papales. Mucho antes de que el «arte por el arte» pudiera ser teorizado, el artista inventa y refina sólo «por amor al arte» y «deriva» unas formas de otras (dotadas de un valor simbólico) cuyo conjunto constituido inconscientemente como referente contribuirá a la autonomización del comportamiento-sentimiento estético, — al menos mientras esté trabajando. Pero le es absolutamente necesario, *antes y después*, y sin duda mientras trabaja, creer en la utilidad trascendental de su práctica (bajo la forma que nosotros llamamos mágica).

La «significación» y el «contenido» tienen un valor preponderante (sin que la iniciativa formal deje de jugar su papel).

Y sin duda sería bastante vano imaginar lo que podría haber surgido en ciertas conciencias individuales, puesto que es evidente que, a nivel social, lo que llamamos arte paleolítico sólo es una de las prácticas de la magia.

Dentro de la génesis del arte y del sentimiento estético, y de la noción de lo «bello» que es su «subproducto», la iniciativa corresponde pues a la habilidad manual, ayudada por el progreso concomitante de las percepciones sensoriales y las relaciones corticales. Pero fue necesario que los objetos adquirieran un «conte-

74. Henri Breuil-L. Berger-Kirchner: *L'Age de pierre*, Albin-Michel, 1960, pág. 52; Leroi-Gourhan: *Préhistoire...*, pág. 289; R. Huyghe: *L'Art et l'homme*, I, pág. 24.

nido» simbólico, que el sentimiento de amor por el buen trabajo se aureolara con un valor mágico para que se diera el impulso decisivo. Este sentimiento se integra entonces al sentimiento «técnico-estético-mágico», en cuyo seno su autonomía sólo subsiste como una «franja» accesoria y ocasional. Será necesario aún que el «arte» y la noción de «bello» se vayan desgajando poco a poco, en el curso de milenios, de la empresa mágico-religiosa para constituirse en comportamiento autónomo, en noción específica, que permita definir un sentimiento específico.

Entendámonos bien. Yo no pretendo decidir por mí mismo el momento en que se habría constituido, al mismo tiempo que un sentimiento estético, una actividad estética creadora de objetos estéticos.

Lo que quiero decir es que, para decidir acerca de este problema, no debemos fiarnos de la apreciación de testigos actuales. El hecho de que, ahora, las pinturas de Lascaux y de Altamira estén integradas sin discusión en la historia del arte y en el patrimonio estético de la humanidad no basta en absoluto para conferirles el estatuto de objetos estéticos *in aeternum*. Como tampoco la admiración unánime por las grutas de Fingal y el canto del ruiseñor los convierte en objetos estéticos de por sí —puesto que no hay ni puede haber una definición objetiva del objeto estético.

Lo que yo quiero saber, es adónde debe apuntar una investigación de carácter científico, y si *estas pinturas han funcionado estéticamente* en el paleolítico superior. Y no soy yo quien ha de decidirlo. Yo me remito al consejo de los especialistas más calificados quienes (no importa lo que puedan decir por otra parte de la gran «belleza», del gran «valor estético» de estas pinturas) afirman: «El arte paleolítico debe ser atribuido a preocupaciones de carácter mágico-religioso.» Una vez admitido esto, toda realización, por bella que uno pueda juzgarla, no testimonia otra cosa que «amor por el trabajo bien hecho», ya descubierto a nivel de la fabricación de útiles o del lanzamiento de la jabalina.

Diría pues que, en el *estado actual de nuestros conocimientos*, no se puede establecer la existencia de fenómenos estéticos en el paleolítico superior. Si se diera el caso de que la ciencia prehistórica encontrase indicios de preocupaciones diferentes a las preocupaciones mágicas, y que pudieran ser definidas como estéticas, habría que reconsiderar la cuestión. Pero no antes.

CAPÍTULO IV

Del paleolítico a la historia

0. «De Altamira y Lascaux a Matisse y Picasso no hay progreso alguno», *escribía Yves Florenne*[1], *retomando por su cuenta* la conclusión de la *Histoire de l'art* de Louis Hautecoeur[2], quien distingue los progresos técnicos de todo tipo del progreso estético, al cual niega. También es la opinión del sociólogo Georges Friedmann, cuando considera que la cuestión ya fue resuelta en el siglo XVII, con la Querella entre Antiguos y Modernos. Y es, parece ser, la opinión de Leroi-Gourhan, según su artículo en el *Correo* de la UNESCO: «Hay que despejar un punto principal en relación al arte prehistórico y es el hecho de que sus medios técnicos llegan desde el comienzo al máximo de sus posibilidades; éste es un hecho que distingue categóricamente la creación artística de la invención técnica [...] Con el correr del tiempo las técnicas operan un lento ascenso que los conduce hasta la época actual: uno no se imagina al hombre prehistórico inventando el avión [...]

«A la inversa, disponiendo de tierras coloreadas y de útiles de sílex cuyo filo tiene un mordiente superior al de la mayoría de los útiles de metal, el artista se encuentra de entrada en posesión de todos sus medios de expresión: el tiempo aportará procedimientos nuevos tales como el mosaico o la pintura al aceite, colores nuevos como los verdes o los azules, matices en la ejecución, pero, desde el primer momento, el artista puede mostrar todo aquello de que es capaz en las formas, las oposicio-

1. *Le Monde*, 12 de septiembre de 1959.
2. Flammarion, 1959.

nes de colores, el relieve... En relación al arte, uno se encuentra, por lo tanto, en una posición muy diferente de la que prevalece en relación a las técnicas[3].»

Ésta es, debemos decirlo, la opinión más extendida entre los hombres cultos de nuestra época.

Y hubiera sorprendido mucho a los hombres cultos de hace cien años, incluso cincuenta, quienes, admitiendo naturalmente que no hay progreso desde Fidias, o en pintura desde Rafael (en música, tal vez desde Beethoven), sólo hubieran visto en las pinturas prehistóricas balbuceos inhábiles, algunos admirables por su antigüedad, pero que no sería serio igualar con las «obras maestras».

De hecho, estas dos opiniones no difieren esencialmente: uno se ve obligado a admitir que hay progreso durante todo un período —pongamos para mantenernos en el homo sapiens, desde el estilo I al estilo III (arcaico), o sea durante una veintena de milenios— y luego, a partir de un cierto período, un poco arbitrariamente fijado y negando todo lo que lo precede, ya no habría más progreso.

Esta afirmación implica otra: la «sensibilidad estética» es inherente a la naturaleza humana y, en suma, «poco variable». Sólo variaría «la oportunidad para satisfacerla». Ésta es especialmente la tesis de Etienne Souriau, incluso en su tan interesante estudio sobre *L'Evolution du besoin esthétique à travers les âges*[4].

Mi tesis es totalmente distinta: esta «sensibilidad», o, para emplear un término menos vago, este sentimiento estético, no es un hecho natural sino cultural. Debe ser elaborado primero en cada grupo social y en cada individuo en el transcurso de sus prácticas, en relación con el conjunto de la «cultura» (base y superestructura), en relación con el conjunto de la personalidad. Es extremadamente variable en cada época y en cada formación social, en cada grupo, en cada individuo.

Y la afirmación enunciada anteriormente no significa objetivamente otra cosa que:

3. *Correo*, pág. 33.

4. Curso de la Sorbona, 1er semestre de 1960-1961, Centro de Documentación universitaria, pág. 1.

«En el hombre culto *actual*, desde hace algunos decenios, Altamira y Lascaux provocan *emociones estéticas* comparables a las que *él* experimenta ante un Matisse o un Picasso.»

Se trata efectivamente (igual que en lo que se refiere a la apreciación del arte negro) de una conquista muy reciente del progreso estético. ¿Y acaso no se la debemos precisamente a pintores como Matisse y Picasso?

Esta extraordinaria evolución (¿progresión?) del comportamiento-sentimiento estético, y ante todo la aparición de su especificidad es lo que tenemos que estudiar.

[1. *El mesolítico*. Las pinturas del Levante español: «Con la conmemoración de lo vivencial colectivo, el arte toma poco a poco conciencia de su propio valor.»]

[2. *El neolítico*. Pueblos y ciudades: la arquitectura. Constitución de verdaderas lenguas. Reaparición de la pintura. La cerámica y su decoración «profana». Las «formas monstruosas»; las escenas. Inventos aislados y propagación de los descubrimientos.]

[3. *La historia*. La aparición de las sociedades de clase: comienzo de la autonomía relativa de lo «político» en relación a lo «religioso». El arte asume una nueva función: política.]

TERCERA PARTE

Egipto y el advenimiento de la literatura

CAPÍTULO I

Las primeras lenguas

0. Tal como la encontramos en los primeros textos escritos, la lengua constituye un documento cuyo elaboración se remonta lejos en la prehistoria, especialmente por sus elementos primitivos: el vocabulario.

Por lo tanto, me pareció útil realizar (en 1959-1960) sondeos en el vocabulario de las primeras lenguas escritas: egipcio, sumerio, aqueos, hititas, chinos...

El resultado ha sido incluso para mí una sorpresa: en ninguna de estas lenguas existe un término específico que signifique *bello*. Lo que existe es un término que significa *bueno* en el sentido más amplio y más empírico de la palabra: bueno para la vida utilitaria, primero, que puede a veces, en algunos contextos, tomarse en la acepción particular que nosotros expresamos, no sin riesgo de anacronismo, con la palabra *bello*. Y yo sé muy bien todo lo que puede decirse de este término *bello* que es en sí tan vago y empírico. Me parece, sin embargo, que la aparición de este término específico (en la lengua griega) marca una etapa en la toma de conciencia de la relativa autonomía del «punto de vista» estético acerca de los fenómenos.

1. *El egipcio*

1.0. Para el estudio del vocabulario egipcio, por recomendación de Marcel Cohen, he gozado de los consejos de M. Jean Yoyotte, a quien doy las gracias.

El documento principal es el *Wörterbuch der AEgyptischen Sprache* de Adolf Ermann y Hermann Grapow, Leipzig, 1926-1950. Comprende cinco volúmenes de diccionario propiamente dicho

(2786 págs. 1926-1933), más seis tomos de Documentos y Apéndices (1940-1950). Lo designaré con la sigla WAES.

Algunos puntos los he completado con el *Dictionnaire de la civilisation égyptienne* de Georges Posener, en colaboración con Serge Sauneron y Jean Yoyotte, ed. Fernand Hazan, París, 1959 (sigla: DCE) y con las indicaciones personales de Jean Yoyotte, redactor de los artículos «Arte», «Artistas», entre otros, en el DCE.

El *Deutsch-AEgyptisches Verzeichnis* (relación alemán-egipcio) del WAES (tomo VI de los Apéndices) presenta en las rúbricas *schön (sein)* = (ser) bello, *schön machen* = hacer (o tornar) bello, *Schöner* = hombre bello, *Schöne* = mujer bella, *Schönes* = cosa bella, *Schönheit* = belleza, *Beschönigung* = embellecimiento, *verschönern* = embellecer, en total 21 vocablos egipcios, pero estos 21 vocablos se remiten a siete raíces distintas. He agregado, por indicación de M. Yoyotte, y del DCE, otras dos palabras que pueden significar aproximativamente «bello».

Finalmente, he pasado lista por las rúbricas: *Kunst* = arte, *Kunstfertig*, *Kunstfertigkeit*, *Künstler*, *Künstlerschaft*, *Kunstwerk*, todas las cuales remiten a una sola raíz egipcia.

En relación con las nueve palabras que significan aproximativamente «bello», sólo cuatro datan del Antiguo Imperio: *nefer*, *tut*, *ménekh* y *teben*.

1.1. *Nefer* (véase la figura en la pág. 171).

La primera es con mucho la más interesante. Es la que un egiptólogo pronuncia espontáneamente cuando le preguntan cómo se dice «bello» en egipcio. Ocupa esta palabra sola cuatro páginas del WAES y sus derivados y compuestos otras siete páginas.

La esperanza de obtener una primera indicación a partir de la propia forma del jeroglífico recibe una inmediata decepción: no es un ideograma (signo que representa un objeto) sino un fonograma (transcribe fonéticamente una o varias consonantes) de tres letras, que transcribe las tres consonantes N F R[1].

1. Véase DCE. págs. 130 y sigs. particularmente la pág. 133. El origen del signo sería un «corazón con tráquea»: «WAES, II, pág. 252; Gustave Lefebvre: *Grammaire de l'egyptien classique*. El Cairo, 1940, pág. 391. La escritura más usual de la palabra comporta además del fonograma triliteral *nfr*, los complementos fonéticos *f* y *r*.

He aquí como está presentada en el WAES (II, 253 y sigs.).
«A — sentido general *bueno, ser bueno, bello*» (traduzco del alemán).

N F R NEFER	M N Ḫ MENECH	Ṯ Ḥ N TEHEN	C N ÂN	N Ḏ M NEDJEM

Determinativo árbol de la palabra imꜣ IMA	Ḥ M HEM	Š P Ś SHEPES	N B J NEBY
M Ḏ A · T MEDJAT	Determinativo punta de cobre	S Š SESH	W ꜣ Ḏ WADJ

ALGUNOS JEROGLÍFICOS

Así, la noción de «bello» sólo aparece como un matiz particular en el interior de la noción más general de «bueno». ¿Pero, cómo se pasa del sentido amplio de «bueno» al sentido particular de «bello»? El WAES nos da aquí unas indicaciones preciosas, pues evidencia, al clasificarlas, todas las palabras que pueden ser calificadas de *nefer*, todas las expresiones en que puede figurar este vocablo. Naturalmente, esta clasificación no puede considerarse como absoluta: «Desearíamos hacer notar explícitamente que el orden A, B, C, o I, II, III, etc., no pretende dar ninguna indicación acerca de la evolución histórica de las significaciones de las palabras. Esto no excluye que nuestros agrupamientos, resultantes en todo sentido de un enfoque práctico, puedan coincidir con la clasificación histórica exacta», advierten prudentemente los autores[2].

No menos notable es que esta «clasificación práctica» coincide con mis estudios anteriores sobre la elaboración del sentimiento estético, que se expresa en su origen y hasta ahora (aun cuando esta expresión sea discutida) con la calificación de «bello».

En el interior de la muy sincrética noción de «bueno (para la vida)» se diferencian dos polos; uno más subjetivo: «agradable» (acción, sensación, emoción, etc.) y el otro más objetivo: «bueno para usar» (como alimento, como material, etc.).

I. Este sentido objetivo es el que está colocado a la cabeza, bajo la rúbrica A I: «de la buena naturaleza» (o manera de ser) de una cosa: piedra, madera, animales, frutos; *buena* (piedra blanca): piedra buena para construir (*zum Bauen tauglicher Stein*).

El DCE, bajo la rúbrica «Piedra» (págs. 223-224), nos da algunas precisiones: A la «piedra basta [...] del banco calcáreo más próximo (... roca nummulítica que forma el núcleo de las grandes Pirámides)», se oponen «las "bellas piedras", extraídas con gran esmero de canteras elegidas...» que sirven «para adornar la gran obra o construir los santuarios más augustos».

Sin dejarnos hipnotizar por el hecho de que el DCE traduce «bellas» lo que la WAES traduce «buenas», se puede descubrir aquí la expresión de un comportamiento de *elección*, constatado a partir del achelense final y sobre todo, del musteriense («elección de la calidad del sílex»), y que pudo contribuir a la elaboración de la noción de «bello».

2. WAES, I, Prefacio, pág. XIII.

Por otra parte, esta elección basada en criterios objetivos no escapa sin embargo a la ideología mágico-religiosa: «Algunas inscripciones [...] afirman que las rocas que iban a ser transformadas en estatuas y las piedras semipreciosas que tallarían los joyeros eran especialmente guardadas en el seno de las montañas por la voluntad divina», escribe Jean Yoyotte[3].

II. Pasemos a los sentidos I b y c que son extensiones prácticas, sociales, morales de la noción de «bueno»: buen viento (favorable), buen remedio (eficaz), buena ley...

La rúbrica II precisa explícitamente la idea comparativa implícita observada a propósito de las piedras: *nfr nfr* = mejor; *nfr nfr nfr* = muy bueno (Nuevo Imperio).

III. Aquí tenemos una nueva acepción muy interesante: «*gut gearbeitet* (bien trabajado), se dice tanto de la ejecución del trabajo como del objeto fabricado»: «buen mueble»[4].

«Mueble» debe entenderse aquí en el sentido amplio. El vaso es el «mueble doméstico por excelencia: se decía "mi vaso" para decir "mi bien"» (DCE 296 a).

La noción aquí expresada aparece en la práctica desde el achelense final, época en que se puede distinguir entre útiles comunes y piezas «particularmente bien trabajadas». A esta noción, más aún que a la precedente, debe serle atribuida, creo yo, una importancia fundamental en la constitución de la noción de «bello».

Pero, precisamente en la rúbrica siguiente la traducción *schön* (bello) aparece por primera vez.

IV. «De construcciones y de lugares: bien construida, bello, bueno para habitar (Templo, Palacio, Tumba, «Occidente»).»

3. *Histoire de l'art*, Encyclopédie de la Pléiade, I, 1961, pág. 143. Prosigue: «Los "juegos de la naturaleza" eran considerados como cosas sagradas. Se han hallado algunos en el mobiliario de las tumbas predinásticas. En tiempos de los Ramsés, los artesanos [...] los coleccionaban [...] En la Época Baja, una conchilla fósil [...] fue depositada en el templo de Heliópolis.» Así se encuentra confirmada en la época de la escritura la transposición mágica del interés técnico por los «objetos naturales curiosos» señalado ya entre los hombres de Neanderthal. El pasaje de la utilización religiosa a la colección, en el Nuevo Imperio, es indicio de un proceso de estetización.

4. Según Jean Yoyotte, el sentido primero es *terminado*. Recordemos aquí que éste es el sentido del latín *perfectus* de donde proviene «perfecto».

Encontramos aquí ante todo la extensión a los inmuebles del *matiz anterior* [la aplicación del «arte» (= trabajo particularmente cuidadoso donde se ejercita la imaginación creadora) a la arquitectura], con una precisión acerca del sentido *activo* y *pasivo* ya sugerido en la rúbrica III: Aquello que está «bien construido» es «bueno para habitar», así como aquello que está «bien trabajado» es cómodo y eficaz para el uso.

Por otra parte, observemos el destino religioso del arte: las habitaciones comunes se distinguen del templo, de la tumba. En cuanto al «bello Occidente» es una fórmula ritual para designar la morada de los muertos, con referencia al lugar de la muerte del sol[5]. Esta relación entre la pre-noción de «bello» y la magia-religión ya comienza en el musteriense, y toma una extensión considerable a partir del paleolítico superior. En cuanto a la relación entre lo «bueno (bello)» con la jerarquía social («Palacio», véase *supra* I b «buena ley»), pudo aparecer a partir del neolítico.

En Egipto, con la aparición de los primeros estados, la distinción entre los «amos del sol» y los «súbditos» se manifiesta a partir de la época predinástica por la aparición del *lujo* (componente más reciente y ya laicizado de la noción de «bello» en el estado naciente), y la oposición entre «tumbas ricas y tumbas pobres» (DCE, págs. 203 c, 230 bc; véase también WAES, vocablo NFR, Vc, VIII, IX, X, etc.).

Las nociones de «bello» y de «bien» (moral y social) quedarán íntimamente ligadas hasta las doctrinas clásicas.

Sin embargo, es necesario tener siempre presente que la traducción de *nefer* por *bello* es una interpretación moderna, dicho de otra forma, un *anacronismo*, pues opera una distinción en realidad inexistente en la lengua egipcia.

V. Llegamos así naturalmente al parágrafo V: «bello para ver»

a) hablando del rostro y del cuerpo humano;
b) más particularmente de «jovencitas y de mujeres»;
c) de ornamentos (adornos), coronas;
d) del sol y las estrellas.

5. Pero esta expresión toma, según Jean Yoyotte, un sentido muy positivo: «allí donde es bueno estar», «donde se come bien» (¿un paraíso?).

A partir del paleolítico superior las formas animales y humanas, reproducidas por la escultura, el grabado, la pintura, pudieron ser concretamente comprendidas como «objetos bien fabricados».

Junto a la magia de la caza, los ritos de fecundidad, primera sublimación del instinto sexual, llamaron la atención sobre el cuerpo femenino.

En Egipto, el mito de Khnum, el dios carnero, «modelando en su torno de alfarero todas las formas de la creación: seres vivos, vegetales, así como las formas geográficas del mundo» (DCE 69 a) muestra bien cómo lo «bello natural» aparece como una irradiación de lo «bello artístico» (véase *infra* la palabra TUT (TWT)).

El ornamento aparece en la época musteriense y, con él, la idea de que lo que está adornado tiene más «valor» (técnico-estético-mágico) que lo que está desnudo —la concepción opuesta del valor estético de lo sobrio y despojado es históricamente mucho más tardía y menos ampliamente extendida.

Del objeto, el adorno se extenderá al cuerpo humano, con un valor semejante al original. Con la constitución de los estados y de las clases, adquiere un sentido social y moral (que conserva aún en nuestros días). La cabeza es objeto de una atención muy especial (coronas).

En cuanto al sol y los astros, en el mesolítico se encuentran sus primeras representaciones, en relación con un embrión de magia solar, debido a la magia proto-agrícola. Pero su importancia aumentará continuamente, y ya es sabido el rol que les atribuyen los egipcios (véase infra *nrfw*, B III).

VI. Ahora encontramos un valor más subjetivo: «*angenehm* - agradable, para oler (perfumes, flores), para comer o beber [...], *erfreulich* = que da placer, música, danzas, diversiones».

Las palabras música y danza no deben incitarnos a leer aquí la expresión de un sentimiento estético. Los términos *angenehm*, *erfreulich* y la presencia en el mismo párrafo de los placeres de la mesa deben apartarnos de esta imprudencia.

En un texto célebre (citado por DCE 47 b) «los segadores [...] escuchando a un compañero que, secundado por un flautista campestre, les ofrece una cantinela», dicen: «*nefer*». Ya sea que se traduzca por «qué bello», como en el pasaje citado por el DCE, o por «qué bien», como yo preferiría, sólo se trata de la expresión de una satisfacción relativamente elemental. Los músicos, independientemente de su función religiosa, son esencialmente «per-

sonas que entretienen» —igual que las bailarinas (véase DCE 181 a; véase también más adelante las palabras *tehen, ân, nedjem, ima*).

Por otra parte, no habría que subestimar esta función de «entretenimiento» o de «diversión» que el arte adquiere (o conserva) cuando rebasa (primero marginalmente) sus funciones principales religiosa y social. En literatura volveremos a encontrarnos con este cambio de funcionamiento, primero en provecho del rey y de los grandes, luego cada vez más, hasta el pueblo humilde. Podría muy bien jugar un rol esencial en el proceso de autonomización del sentimiento estético.

Uno puede preguntarse cuál es la diferencia específica entre la rúbrica V y la rúbrica VI. Tal vez se refiere en parte a la intervención del alemán *schön* que deriva etimológicamente de *schauen* = ver y tiene un sentido original más limitado que nuestro «bello».

VII. El sentido VII sólo es una ampliación del VI: «agradable para vivir» (vida, edad, fiesta, día). Un «bello día» es (como en castellano) ya sea un día «de buen tiempo», ya sea un día «feliz». Pero esta última expresión en egipcio tiene habitualmente un sentido muy particular: sexual —dos amantes pasan «un día feliz» (o un buen día).

VIII, etc. Los otros sentidos están más alejados de la noción de «bello» = (persona) de valor... bienhechora... de buena salud... de buena reputación...

Observemos, sin embargo, el sentido neutro (X *gutes*) junto a «bienes (gr. *ágata*)», productos, la virtud, el bienestar, el derecho, «las cosas agradables de ver, los tesoros» (véase IV y V c y también pág. 259 *nfr* y el plural *nfrw* (nefru) = *los tesoros*); y, en el parágrafo B, con un sustantivo determinante: «*nfr maa* = bello de ver, *nfr hr* = de bello aspecto (hablando del rey, de la reina, de los dioses, particularmente de Ptah y de Hathor)».

Sería más científico traducir «bueno de ver, de buen aspecto». Señalemos, sin embargo, que es a veces en esas alianzas de palabras, al devenir habituales, cuando aparecen nociones nuevas que hasta entonces la lengua no tenía palabras para expresar.

Entre los componentes y derivados de la palabra *nefer*, algunos se pronuncian de la misma forma, pero se escriben con jeroglíficos determinativos diferentes. No siempre es fácil saber si se trata de la misma raíz, o de homónimos. Pero el sentido originario de *nefer* se presta a tales ampliaciones que nada hay de asombroso en que, en un pueblo que vive de la agricultura y la cría de animales,

llegue a significar «los cereales» y «las vacas» («los trigos maduros», «las novillas», según J. Yoyotte). Véase *supra*: *ágata*. Según opinión de Jean Yoyotte: «es probable que en la mayoría de los casos se trate de la misma raíz y no de homófonos.»

Entre varias palabras que designan las cosas *buenas*, las *buenas* acciones, algunas se traducen por *Schönheit* = belleza, así pág. 259 *nfr*, III y, sobre todo, pág. 260 *nfrw* —ésta es la palabra ya señalada que en el primer sentido significa «tesoros, vestimentas y objetos preciosos, coronas, perfumes»— el WAES prosigue:

B. I. «de una persona. Frecuentemente en el sentido de: la belleza de alguien = alguien.» Se trata de una expresión honorífica que se aplica sobre todo a un rey, a un dios; «crear la belleza de alguien = dar vida, engendrar, dar a luz»; «llevar la belleza = llevar la imagen de un dios».

D. I. «estimar la belleza de alguien —no se distingue claramente si se trata de la belleza, de la bondad o de la persona misma». («La perfección» —se trata de la «persona misma», J. Yoyotte.).

No siendo especialista en lengua egipcia, no veo, en estas condiciones, qué es lo que lleva a Ermann y Grapow a traducir este *nfrw* por «belleza»; me parecería más prudente decir: «lo "bueno" de alguien».

Pero aquí tenemos una expresión interesante:

B. I.I. «Belleza del sol = su luz, con la cual ilumina la tierra» (véanse los empleos tardíos de *nfr* en el sentido de «fuego», «resplandor del sol (sin duda propiamente hablando de su belleza», WAES, pág. 262; véase también más abajo *Tehen*, *ân*, *ima*).

Esta asociación de ideas entre la belleza y la luz se remonta a una impresión muy antigua, probablemente en relación con el culto del fuego (musteriense), que luego fue la religión solar.

Pero, para precavernos contra conclusiones demasiado precisas, es necesario señalar que en el Imperio Medio se encuentra la expresión *nfrw grh* = «la noche plena» (J. Yoyotte estima que hay que ver en ello una «idea de plenitud»).

Otra expresión notable, la designación divina: B. I. «que se gloría por su belleza». Se trata del dios itifálico Min, que volveremos a encontrar más adelante (véase pág. 261, «*nfr*, el Falo (de un dios)...») («la plenitud de Min» —sentido sexual— J. Yoyotte).

Cuando se aplica a personas, *nfr* expresa con frecuencia una idea de juventud. Existe una relación muy antigua entre lo que

llegará a ser la calificación de «bello» y lo «nuevo» (objeto), lo «joven» (persona). Recordemos la observación de Lévi-Strauss: «Los Nambi-Kwara sólo tienen una palabra para decir *lindo* y *joven* y otra para decir *feo* y *viejo*».

Si bien en el Imperio Medio[6] encontramos la palabra *nfrw* con el sentido de «los jóvenes, los reclutas» (buenos para el servicio), desde el Antiguo Imperio *nfrt* designa a «las bellas», hablando de «mujeres terrestres... y especialmente de diosas» (WAES, *II*, pág. 258).

Pero adquiere también otros sentidos muy particulares: «La joven púber, entre mujer y niña (el estadio correspondiente en el hombre es *mnh*), las jóvenes del harén»; y lo encontraremos frecuentemente en la designación de los dioses Min, Amón: «el que se acopla con las bellas, el toro de las bellas».

Min fue identificado por los griegos con el Gran Pan (DCE, 193 a). Amón fue un dios de la fecundidad, que tomó de Min algunos caracteres (DCE, 12 a).

Este sentido erótico de la palabra sería cercano al término turco *osmanli* que significa «bello»: *güzel*, derivado de la raíz *küsa*, o *kösä*: «estar en celo, desear».

El sentido de la atribución de la palabra *nfr* a los dioses plantea, por otra parte, un problema[7]. En general, se traduce por «bueno» («buen dios», WAES, págs 361-362). El sentido «bello» (a veces precisado por un determinativo: «bello de ver»), independientemente de su matiz erótico, se aplica

— a Ptah, «dios creador, inventor de técnicas, protector de artesanos», su gran sacerdote lleva el nombre de «Decano de los maestros-artesanos» (DCE, 234). ¿Se podría ver aquí una nueva confirmación de las relaciones entre lo «bello» y la técnica? (Véase más abajo *Tut*, III).

6. Según Jean Yoyotte: «Sous l'Ancien Empire».

7. Jean Yoyotte ha tenido la amabilidad de conseguirme una bibliografía pero su utilización sobrepasaría las pretensiones de este estudio. Observemos sin embargo las traducciones: «*dieu parfait*» (*Gustave Lefebvre*) *Cours*); «vigorous god», «youthful god» (De Buck) y la observación: «the notion of young, new, triunphant life was inherent in the stem *nfr*» (citado por Gardiner: *Omnôphris*, *Miscellanea*, Academia Beroninensia, Berlín, 1950, 52).

— y a su hijo Nefertum, «bajo la forma de una flor de loto» (WAES, pág. 257). El loto azul es la más sagrada de las flores. Su aroma «suave y dulce [...] ofrece un olor de vida divina». De ella nació el primer sol y el mundo entero. «Los nenúfares fueron para Egipto lo que las rosas son para nosotros, las flores más perfectas. Por eso la lengua poética del Nuevo Imperio las denominó "las bellas" por excelencia, *nanufar*» (DCE, 154-155; véase WAES, II, pág. 262);

— por fin, *nefer* = bello, se aplica a la diosa Hathor, «la Bella». Si bien esta diosa ha adoptado múltiples figuras (vaca, leona...), es sobre todo «una joven mujer amable y sonriente, diosa de la alegría, de la danza y de la música», y los griegos la asimilaron a Afrodita (DCE, 127). De su nombre deriva el de la reina Nefertiti, «la Bella ha llegado» (DCE, pág. 186).

Se podría pensar que la decisión de traducir *nefer* por «bello» es puramente subjetiva —y lo es al menos parcialmente puesto que las traducciones difieren según los autores— pero el acuerdo al menos global de los egiptólogos incita a suponer que en el interior de la noción de «bueno» comenzaba a precisarse una noción particular de «bello» tal vez en estado naciente.

Para terminar, observemos el compuesto verbal causativo *s. nfr* (WAES, IV, 163: «tornar bello, tornar bueno» («realizar» — J. Yoyotte).

A. I. embellecer alguna cosa:

a) un edificio, se dice también de una restauración;

b) embellecer el cuerpo, la piel (también de «productos de belleza»); embellecer los ojos con maquillaje...

Volvemos a encontrar aquí 1. la relación de lo bello con la decoración, el adorno concebido como el hecho de agregar a un objeto la belleza como una especie de atributo exterior; 2. la idea de renovar (tornar nuevo); compárese el sentido B. I.: «curar un enfermo»[8].

Observemos finalmente el sentido B. III: «alegrar el corazón», que hay que relacionar con el sentido *erfreulich* (que produce placer) de la primera palabra *nefer*.

8. Según Jean Yoyotte, se podría encontrar allí también la idea de «realizado», «puesto a punto»; véase *nfrj.t*: «el fin» (WAES, II, 262). Se encuentra, junto a la grafía de *s.nfr*, el jeroglífico del ojo «*ân*» (ver más adelante 1.5).

1.2. *Tut* (Extractos)

. . . .

III. [...] a) *bello* (*o análogo*) *de nacimiento*, a propósito de Amón, de reyes (XVIII dinastía) también en el nombre del rey: Tutankamón (bello de vida es Amón). Notemos aquí que el DCE traduce: «gracioso de vida es Amón»; parece que «bello» y «gracioso» serían aproximaciones y que «perfecto» estaría más cerca del sentido original que, según J. Yoyotte, sería «completo».

. . . .

El causativo *stwt* (WAES, II, 335), usado a partir del Imperio Medio, significa *ähnlich machen* = asemejar, tomar parecido: «hacer la estatua de alguien parecida al modelo».

Se aprecia cómo de la noción de «acabado, perfecto», aplicada a un objeto no figurativo, se pasa a esta acepción nueva aplicándola a un objeto figurativo, en una perspectiva *«artística realista»*, cuyo origen se remonta hasta el magdaleniense: el dibujo, la estatua son «perfectos» si copian perfectamente el modelo. Esta concepción existe aún en la conciencia moderna[9].

El mismo vocablo, a partir del Nuevo Imperio, significa «alabar, glorificar a alguien, a alguna cosa». Se trata de un empleo literario. Esta vez la palabra contiene la idea de una obra de arte más «bella» que el modelo, puesto que, en una locución compuesta, significa *Beschönigung* = embellecimiento. Parece que este nuevo poder, muy importante, de la obra de arte, ha sido asumido en primer lugar por la literatura, como lo veremos más adelante.

Resumiendo. Este término designa una progresión: del objeto bien «terminado», sin defecto, al objeto adornado con decoraciones —copiando perfectamente el modelo— más «bello» que el modelo.

1.3. *Menekh*. Este término no se encuentra en el cuadro alemán del WAES pero J. Yoyotte me lo ha señalado como importante. Designa al muchacho púber, frente a *nefru* para la jovencita. Jean Yoyotte escribe en el DCE (art. 25 b): «El artista egipcio fue siempre un funcionario, que cumplía un deber de Estado. Esto no

9. Jean Yoyotte se ha declarado de acuerdo con esta interpretación.

quiere decir, por otra parte, que la búsqueda inconsciente de lo bello le fuera desconocida, pero hay que saber que, en egipcio, un monumento bello era definido como "una obra eficiente" (*menekh*)». Volveremos sobre esta concepción del arte. ¿Pero, qué nos dice el WAES acerca de este tercer término (II, pág. 84-87)?

Su grafía comporta el determinativo *der Meissel*, «el cortafrío», y además, la primera significación de la palabra es precisamente ese cincel. Notemos que muchos otros útiles o instrumentos significan también la idea de «trabajar», de «trabajador» etc. (véase más adelante: «el arte»). Pero J. Yoyotte señala que si del sentido de «cincel» se pudo sacar el de «eficacia», es posible también que, por el contrario, se diera a cierto cincel el nombre de «eficaz».

Empleos como verbo: «trabajar con el *Meissel*», «fabricar perfectamente», «ser excelente». De donde los empleos como adjetivo: eficaz, excelente, sin defecto...

Jean Yoyotte me indica como particularmente importante en el parágrafo III la expresión: *ka.t mnh.t* = trabajo eficaz.

En el Nuevo Imperio, la palabra califica un encanto (mágico) «eficaz».

. . . .

Toma a veces también un sentido subjetivo: «agradable, regocijarse».

. . . .

1.4. *Tehen*. Este cuarto término es de importancia más restringida, pues sólo expresa la «belleza» en una acepción derivada. Sin embargo, presenta cierto interés por el aspecto particular que resalta.

Para empezar, en más de tres jeroglíficos de una sola letra, t, h, n, la grafía comporta un signo interesante: «un colgante de perlas de loza» (véase figura pág.   ), tardíamente explicado como «cielo resplandeciente» (WAES, V, 390). Se traduce: «ser brillante», hablando del sol, del cielo, «de los dioses cuyo cuerpo brilla», «del cuello adornado» (por el colgante), «de la imagen del dios» (391-393).

Vemos que aquí comienza el deslizamiento hacia la idea de belleza. Un poco más lejos, encontraremos en el sentido transitivo: «tornar bello un templo... también con flores, ofrendas», «embellecer a alguien, el cuerpo de alguienn con un adorno, vestimentas».

Igual que las precedentes, esta palabra tiene sentidos subjetivos: sereno, alegre, gozoso, alegrar, etc.

El derivado *thn.t* (la t final es la marca del femenino), empleado desde el Antiguo Imperio, designa «la loza (verde-azul)» (WAES, V, 390).

«La hermosa materia que el antiguo egipcio denominaba «la brillante» [...] está hecha de un núcleo friable de cuarzo puro, recubierto por un delgado vidriado, constituido por un vidrio muy silicoso [...] La materia típica, coloreada por medio de compuestos cuprosos, es ordinariamente verde o azul» (DCE, 110 a). Esto explica que se la aplique tanto al verde de la vegetación como al azul del cielo.

La loza, como el oro, está asociada a la idea de adorno, pero también a la de magia (amuletos). El gran Sacerdote de Menfis lleva el título de director de Vidrierías: *Leiter der Glashütte* (WAES, *loc. cit.*).

Se puede comparar *Tehen* con el griego *charis*, que en un primer sentido significa: lo que brilla, y luego: belleza graciosa.

De los cuatro términos del Antiguo Imperio que se traducen por «bello», uno significa propiamente «bueno» («terminado»), los otros «completo», «eficaz», «brillante». ¿Qué sucedía en épocas posteriores?

1.5. *An* (véase figura página 171). Este término está atestiguado en la literatura del Imperio Medio (2052-1798) «pero probablemente es más antiguo» (WAES, I, 190) ¿Será por fin la expresión desgajada de «bello»? La primera traducción dada por el WAES es en efecto: «ser bello, bello».

Por otra parte, junto a jeroglíficos de una letra â, n, comporta el jeroglífico del «ojo maquillado». ¿Deberemos ver en esto una relación con el carácter visual de la noción? ¿O con la idea de adorno? No es posible afirmarlo, pues este jeroglífico sirve con frecuencia de fonograma biliteral para escribir la sílaba *an* (DCE, 132 a). Por otra parte, en este mismo lugar, Serge Dauneron tra-

duce *an* no por «bello» sino por «agradable» lo cual debe incitarnos a la prudencia.

En cuanto al WAES, indica que esta palabra se aplica a las personas con el sentido de «bello para ver», «de bello aspecto», «con un adorno», «bello relativamente a una parte del cuerpo: el rostro, las manos». Pero se traduce también como *schön handelnd, d. h. gütig u. ä.* = que actúa bien, es decir bueno (moralmente) y análogos; *freundlich*, *heiter* = amigable, alegre.

Se dice «del dios del sol y de su esplendor (época de Amarna); *schön? regensreich?* = ¿bello?, ¿rico en bendiciones?

Se trata, bajo la XVIII dinastía (1370, Nuevo Imperio), de la «herejía» del dios Atón, impuesta por Akenatón, esposo de Nefertiti (véase más adelante, cap. III: El Nuevo Imperio).

El derivado femenino *an.t* («la Bella») es siempre uno de los nombres de Hathor: diosa del bello rostro, de «bello aspecto» (cf. *nefer*).

La palabra *ân raramente* se aplica a animales o a cosas

— lo que demuestra que no es apropiada para expresar el sentimiento estético,

— pero su derivado *ânw* entra, a partir del Imperio Medio, en la denominación de las «piedras calcáreas finas y blancas» (WAES, I, 191) de las que ya hemos hablado (véase *nefer*).

La expresión más significativa es *inr hd nfr n ânw* = «piedra blanca (o "calcárea", véase más adelante) buena y bella (o "agradable")», con el rectángulo determinativo de la piedra. ¿Qué podemos encontrar allí?

De entrada, caracteres objetivos: un grano más fino que, después del tallado parecerá más blanco. Pero estos caracteres no bastan para distinguirla.

Después un «valor» mayor (en el sentido marxista de «cantidad de trabajo»), pues es necesario ir a buscarla más lejos que al calcáreo grueso (por ejemplo, en las canteras de Turah).

Pero más que el trabajo «duro» de las maniobras en las canteras y los transportes, es el de los artesanos y el de los «artistas» de la arquitectura el que dará a la bella piedra todo su valor. Incluso en forma de bloque, incluso antes de la extracción, la piedra lleva en sí virtualmente la obra cuyo material habrá de ser: el «trabajo de eternidad» (DCE, 18 a), el edificio esculpido y pintado «en que se realizan los misterios gracias a los cuales la humanidad vive

y sobrevive» (*ibíd*), «gracias a los cuales se perpetúa el conjunto del mundo» (DCE, 282-283).

Así, incluso admitiendo que la traducción por «bella» corresponde al sentimiento de los egipcios de esta época, la «bella piedra» es mucho más que un objeto natural, es una construcción mental y social, intelectual y emocional, artístico-religiosa e incluso política, puesto que, además de «los templos de los dioses mayores» está reservada para «las tumbas del rey y los ministros» (DCE, 17 c), «filosófica» y «científica» —quedando siempre sobreentendido que somos nosotros los que distinguimos todas estas nociones, confundidas entonces en la extensión histórica de lo que yo he llamado lo «técnico-estético-mágico».

Encontramos dos compuestos de *ân*:

s.ân (WAES, IV, 46) «causativo [...] a partir de la XVIII dinastía [...] embellecer, adornar un edificio» — «glorificar (con palabras): *época griega*»; *m.ân* (WAES, 47) «aproximadamente: embellecer [...] *neo-egipcio*».

De modo que no es absolutamente seguro que *ân* signifique exactamente «bello» y su extensión se limita más o menos al aspecto de las *personas* (en relación con la bondad moral, la alegría, la amistad bienhechora).

1.6. Examinemos ahora dos términos que, en la época del *Nuevo Imperio* (1567-1085), toman el sentido de *lindo* o de *bello*. A decir verdad, esta distinción de época es un poco arbitraria, pues desde el *Antiguo Imperio* estas palabras significan *agradable*, y son por lo tanto sinónimos de *nefer* y de *ân* en algunas de sus acepciones. Pero lo que es interesante es intentar seguir «la pista» de los diversos caminos que el espíritu humano pudo haber tomado para converger en la noción de «bello».

Hedjem (véase fig. pág. 171) (WAES, II, 378 a 381). El ideograma que, acompañado por el jeroglífico uniliteral m, sirve para escribir esta palabra, es «un fruto de forma... (¿tal vez el algarrobo?)».

Y se dan las siguientes significaciones:

«A, como adjetivo [...]

I. dulce al gusto: frutos, grasas, vino [...]

II. agradable al olfato: perfumes, aceites, flores, inciensos [...]

III. en general: *erquickend* = refrescante, reconfortante: agua, calor, aire, viento.

IV. sentido figurado: agradable: palabras, voces, cantos, vida, edad (véase *nfr* A VI, VII).

B, [...] c) con sustantivo determinativo: bonito de cuerpo y análogos (*Nuevo Imperio*); d) *fröhlich* (= gozoso [...] *beliebt* (= amado), *gütig* (= bueno moralmente).

C, como verbo intransitivo [...]

II. hablando de personas: andar bien, tener buena salud. «(No se aplica jamás a objetos de arte —J. Yoyotte)».

Aquí una vez más, y más claramente que en otras partes, la idea de belleza va ligada a la idea de placer de los sentidos, de la «palatabilidad» al placer sexual. Este último sentido se precisa en uno de los derivados:
ndmm.t «textos de las Pirámides (Antiguo Imperio) *sich geschlechtlich vergnügen*» (= lograr placer sexual) (pág. 381) (véase también *ndm ndm* = «*eine Frau beschlafen —época griega*»).

[1.7. *Ima*: agradable, amado...]

1.8. *Bak*: claro, *Whc*: desatar, comprender... embellecer (con colores).

. . . .

La lista de los términos que pueden corresponder a *schön* en la tabla alemana del WAES es, en cierta medida, arbitrariamente limitativa: se podría todavía examinar *drj* (WAES, V, 599) que, a partir del sentido de «duro» (piedra), adquiere el de «sólido» (muro), luego el de «excelente», y deviene sinónimo de *menekh*; *mâr* (II, 48), «sin defecto», que tiene un sentido cercano a *tut* y *menekh*, y califica a un templo «provisto» de todo, un objeto «logrado», o un hombre «distinguido» (socialmente); *dsr* (V, 609-610) que se aplica ante todo a los dioses y significa «soberbio, magnífico, sublime, sagrado»: «se le emplea junto a *schön* (*ân*), y su derivado expresa «el fasto, el lujo»; *sps* (IV, 445-453) que parece expresar una distinción social: el primer jeroglífico que la escribe representa a un hombre sentado[10]; significa «honrado», «magnífico, bien decorado, sublime, señorial», y se aplica no sólo a

10. «Gran personaje sentado sobre una silla alta» (Gustave Lefebvre: *Grammaire de l'égyptien classique*, pág. 382).

los dioses y a las personas de calidad, sino a los templos, palacios, tumbas, objetos de todo tipo, joyas; *tnj*, con un jeroglífico que representa un pájaro que vuela, que significa «elevar», luego «distinguir, exaltar» (en el sentido social: el rey «eleva» a un funcionario), luego «magnífico, sublime», hablando de templos, adornos, pensamientos... *irj.t*, «hecho» (I, 108-114 — derivado de *irj* «hacer») que tiende hacia el sentido de «perfecto», «artísticamente ejecutado», y así, luego de una incursión en el valor social de lo «bello», relativamente reciente, nos lleva otra vez a los orígenes.

1.9. *Los términos de las artes.* Las palabras de la familia de *arte* nos conducen todas a una misma raíz: *hm.* (WAES, III, 82-86).

El punto de partida y el jeroglífico determinativo común es un útil: un taladro de tipo especial (véase figura pág.). Es una «curiosa máquina cuyo parahuso, reforzado con piedras ensacadas, pinza y empuja un pequeño cilindro» (DCE, 224 b) Se utiliza, desde el 4000 a. C. para taladrar, piedra contra piedra, los famosos vasos de piedra dura, cuya fabricación cayó cada vez más en desuso desde el Antiguo Egipto.

Se podría por lo tanto pensar que esta palabra establece una cierta distinción entre el «artista» y el «artesano». Pero tal distinción no aparece con claridad. Lo que se constata es la oposición entre este término, que designa la actividad de los artesanos-(¿artistas?) y el término *bak*, que se emplea sobre todo «para los duros y rudos trabajos corporales» (WAES, I, 426-427)[11]. Pero las palabras de raíz *hm.* se aplican también a los carpinteros, a los fabricantes de remos y de carros, a las costureras y a los orfebres, a los arquitectos, a los escribanos, a los oradores, a los médicos, a los sacerdotes o a los hechiceros, a los dioses (especialmente a Ptah).

. . . .

Imhotep, el primer «artista» del mundo que haya pasado a la posteridad, fue consejero del rey Djeser (III dinastía, hacia 2800 a. C.) «y sin duda, el iniciador de esta admirable arquitectura de piedra que súbitamente, en la planicie de Saqqara, vino a reemplazar las construcciones de ladrillo y madera de los tiempos anteriores« —es también el autor de la primera «Sabiduría», escrito

11. Observemos sin embargo *bak nb*: «trabajar el oro».

didáctico cuyas máximas «están en todos los labios» (*Canto del arpista*, hacia 2100-2000), y también según la tradición, «curandero», y en tanto dios curandero «le fue dedicado un culto en el Bajo Egipto». Es claro que en esta función la ciencia no está para nada separada de la brujería (DCE «Imhotep», pág. 138; «Sabidurías», pág. 256). En consecuencia, este personaje nos ofrece el ejemplo, no de un «artista» en el sentido en que lo entendemos actualmente, sino de un hombre eminente en el dominio de lo «técnico-estético-mágico», tal como se ha desarrollado en esta época en las direcciones política y moral, religiosa, científica —pero siempre sin que se hayan diferenciado aún lo que nosotros podemos analizar como distintos «componentes».

. . . .

El término *medjat* designa un cincel, un buril (para el trabajo de la piedra y de la madera) y también el instrumento para «la apertura de la boca». Se trata del rito practicado en las estatuas y las momias, para darles o devolverles la vida (DCE, 278). También, primero, por razones mágicas y no estéticas, en el Nuevo Imperio el escultor es llamado *séânkh*: «el animador» (J. Yoyotte); «el que conserva con vida» (WAES, IV, 46-47), o «modelador de vida» (DCE, 274 b), mientras que el grabador de relieves se llama *tjaï-metjat*: «el que maneja el cincel»[12].

Este término se escribe con el jeroglífico «rollo de papiro» (entre otros). Otro término *medjat* escrito también con el «rollo de papiro» designa al «libro».

¿Entre estas dos palabras, «buril» y «libro», sólo hay homofonía? No olvidemos que los primeros jeroglíficos eran tallados en la piedra mucho antes de ser escritos sobre papiro.

El término *sesh* (jeroglífico de «el aparato de escribir», véase figura pág. 171) significa indiferentemente «escribir, juntar, dibujar»; estas tres técnicas no están diferenciadas. La misma palabra designa también al «escriba» —mientras que el dibujante y el pintor es más precisamente *sesh-kedout*: «el escriba de formas», (WAES, III, 475-478). «Existe con frecuencia una formación de

12. Jean Yoyotte, comunicación personal del 15 de febrero de 1974.

letrado, que no tiene forzosamente el grabador de relieves» (J. Yoyotte, 15 de febrero de 1974).

. . . .

Ningún término (distinto de «lo escrito») designa «la literatura». Y ninguno a «la poesía», salvo «el canto».

Pero la noción actuada, vivida, precede en mucho a la noción reflexionada y formulada.

. . . .

El término *naa* (WAES, II, 208) significa «coloreado». En el sentido figurado, *naaib*: «corazón de color», expresa una «buena cualidad», y *naa* puede significar también «lo mejor (de algo)». Encontramos allí esta idea primitiva de que lo coloreado tiene más valor que lo no-coloreado —sentimiento que aún experimentaba el joven Proust y las gentes de Combray, que preferían los espinos rosas a los blancos.

. . . .

La noción objetiva de color se abstrae con dificultad de 1. la materia o el objeto, 2. de otros colores cercanos, 3. de toda una mágica simbólica, y con este valor global ingresa en la obra de arte.

1.10. *Conclusión.* Este estudio, hecho según un diccionario (por admirable que sea)[13] sólo es una primera aproximación y debería ser precisado y corregido por el estudio de los mismos textos. Sin embargo, puede ser válido, como primer intento, con la corrección de que la lengua petrifica un estado superado del pensamiento, pero las indicaciones que da el DCE casi no muestran ninguna evolución sensible en relación a lo que nos interesa.

13. Jean Yoyotte ya me ha indicado que el valor de mi estudio estaba limitado «por los límites mismos del WAES». Los estudios han progresado desde su aparición, y también los métodos de trabajo. No me hago, pues, ninguna ilusión. He querido solamente indicar un camino de investigación. Está claro que sólo los especialistas que se interesen en ellos podrán precisar estos resultados.

La impresión que nos deja es que, para los egipcios, la noción de lo bello aún no estaba despejada (y aún menos la de lo «bello estético»), y el estudio del término *ân* no basta para destruir esta impresión.

Por el contrario, nos parece ver aquí la idea de «bello» de algún modo en «estado naciente», en vías de construirse y de distinguirse a partir de elementos de origen muy diverso. Y, lo que nos interesa no es la civilización egipcia, sino los indicios que podemos recoger en ella acerca de la elaboración de esta noción.

Aparece como una diferenciación en el interior de la noción de «bueno» (en el sentido más amplio); ya sea en la palabra *nefer*, ya sea en las otras palabras que en ciertas acepciones «tienden» hacia ella, la vemos aparecer en las extremidades de diversas ramas que, primitivamente, parecen haber tenido pocas relaciones entre sí: (objeto) bien trabajado —eficaz; (animal o hombre) fuerte, sano, joven; (más tardíamente, mujer o niño) lindo, gracioso; (subjetivo) agradable, dulce..., que da placer (especialmente placer sexual), luminoso...; el conjunto de los términos adquiere un valor religioso por el hecho de que se aplican a los dioses; pero lo que testimonia una evolución reciente, es que toman una significación social aplicándose a los reyes y a los «grandes».

2. *Sumerio, acadio, hitita, sânscrito, indo-europeo.* Se podría suponer que el vocabulario egipcio, considerado aisladamente, no da más que una visión particular y tal vez excepcional de la elaboración conceptual de la noción de «bello». Era útil por lo tanto estudiar otras lenguas contemporáneas: el sumerio y el acadio (asirio-babilónico).

Marcel Cohen me puso en contacto con M.R. Jestin, de la Ecole des Hautes Etudes, que me permitió consultar los instrumentos de trabajo necesarios.

Desgraciadamente, no existen tantos datos como para el egipcio y que permitan un trabajo tan profundo. Las épocas no se distinguen, y tampoco los contextos están tan cuidadosamente determinados y clasificados. Sin embargo, un primer golpe de vista confirma en general los elementos provistos por el egipcio.

2.1. *Sumerio.* «Entre los sumerios, no existe tampoco una palabra especial para designar lo "bello", sino que el concepto "bello" debe desprenderse según el contexto de un término que expresa

al mismo tiempo el aspecto moral de ese concepto: "bueno" y "bello" van a la par», me escribe R. Jestin en una carta personal del 29 de febrero de 1960. Y, en el *Glossaire des mots sumériens cités* que se encuentra al final de cada tomo de su obra *Le Verbe sumérien*, se encuentran (I, pág. 386): «dùg» = bueno, excelente, favorablemente, bello, dulce; ser (o hacer) bien, bueno, excelente... magnificar... hacer feliz... estar contento».

Sin duda lo primero no es el aspecto moral, sino más bien lo que aparece en la frase: «Que mi padre En-lil coma cosas excelentes! *(dùg-ga)*» (R. Jestin: *Le Verbe sumérien*, E. de Boccard, París, I, 1943, II, 1946, pág. 120).

Sumerisches Glossar de Delitzsch, (Leipzig, 1914, pág. 148) traduce *dùg* por (ser) bueno, bello, gozoso... agradable, acostarse con...»

Sumerisches Lexikon de Anton Deimel (Roma, 1925-1934) se observan, entre 36 rúbricas: «bueno, dulce, acabado, perfecto, gozar, opulento, enorme, "3600", riqueza, universo superior, miembro viril...»

2.2. *Acadio. Babylonisch-Assyrisches Glossar* de Carl Bezold (ed. Albrecht Götze, Heidelberg, 1926).

. . . .

Igual confusión que en egipcio y los mismos elementos diversos a partir de los cuales tiende a expresarse la noción de «bello».

2.3. *Hitita. Hethitisches Wörterbuch* de J. Friedrich. No hay palabra «bello»: *assu* (escrito con el ideograma cuneiforme que en sumerio significa *dùg*): bueno, apropiado, útil, agradable, amado...

2.4. *Sánscrito. Elementos de sánscrito clásico*, de Víctor Henry (Librairie d'Amerique et d'Orient, París, 1963) pág. 268: *bello* = «*surupa*, *rupin*, *vapusmant*, *crismant*». Los dos primeros términos son derivados de *rupa*, «forma»; significan «formado» y «bien formado» (véase *formosus* en latín). El tercero es derivado de *vapus*: «milagro» y el último de *çri*: «esplendor».

2.5. La noción de «bello» no se había despejado aún en indoeuropeo común. Es conocido el método que se aplicó para constituir

un fondo común de lenguas indoeuropeas: cuando en varias de estas lenguas se encuentra una palabra de la misma raíz y que tiene un sentido análogo, puede deducirse que la raíz existía en el idioma primitivo. Se pudo así reconstituir un vocabulario fundamental, relativo al bosque y a la caza, a los animales domésticos, a la agricultura y a la industria, constatar que la palabra «pueblo» es corriente, mientras que el término que corresponde a «ciudad» es desconocido, y que el nombre de «dios» significa «lo brillante» de donde se concluye que adoraban al sol (véase especialmente J-A. Mauduit: *Manuel d'etnographie*, Payot, 1960).

Pero, contrariamente a aquellas de las que acabamos de hablar, las lenguas indoeuropeas, salvo el hitita y el sánscrito, poseen un término que significa específicamente «bello», aunque cada una la ha construido sobre una raíz diferente: helénico *kalos*, itálico *pulcher*, germano *skauni* (alemán *schön*, escandinavo *schon*), céltico *brao*, eslavo *kpacub*...

Bailly. relaciona *kalos* con el sánscrito *kalya*: ¿«sano»? (ed. 1950).

Pulcher = «fuerte, poderoso..., corpulento, lleno de salud», es una palabra de la lengua rústica. Se la aplica a un «animal sin defectos, reservado para el sacrificio» (*Diccionnaire étymologique de la langue latine* de Ernout y Meillet, Klincksieck, 3a edición, 1951).

Skauni = que se deja ver, digno de ser visto (véase alemán *schauen* = ver) (*Dictionnaire étymologique* Kluge).

Kpacub es de la misma raíz que «rojo»...

Sin embargo este método no da una certeza absoluta. En efecto, veamos lo que sucedió en las lenguas románicas: la palabra *pulcher*, «aunque de uso corriente y constante durante toda la latinidad, no perduró en las lenguas románicas en que fue suplantada por el diminutivo afectivo *bellus* o por *formosus* de sentido más concreto» (Ernout-Meillet).

La palabra *bellus* nos conduce nuevamente a la idea fundamental de «bueno», puesto que es «un diminutivo familiar (de *bonus*) empleado en todas las épocas»... «Se empleó primero para mujeres y niños» (mientras que *pulcher* se aplica a un «hombre bello» —o a un buey). Pero, «en razón de su carácter afectivo, *bellus* tiende, en la lengua popular, a reemplazar a *pulcher*, al que suplanta en las lenguas románicas conjuntamente con *formosus*».

Formosus es un término que nos remite a la técnica, pues *forma* es «el molde», «de donde *formosus*, propiamente: «hecho en el

molde», por consiguiente «bien hecho, bello», en el sentido concreto [...] ha subsistido en rumano, en veneciano antiguo, en castellano y en portugués» (Ernout y Meillet, artículos *Bonus* y *Forma*).

Sin duda es necesario concluir reconociendo la inestabilidad de esta noción, incluso si, a partir de la época griega, está formulada en todas las lenguas llamadas «de civilización».

3. *Algunas otras lenguas*

3.1. *Chino.* Para adquirir algunos informes acerca de esta lengua me dirigí a M. Jacques Gernet, quien me respondió:

«El término más antiguo que expresa la idea de bello (al mismo tiempo que la de bueno, excelente moralmente, hábil), es el término *mei*, cuya antigua grafía comporta el signo del carnero y el signo "grande"...» (véase figura pág. 194).

La grafía no ha sido explicada. Pero hay que señalar que existen otros términos que expresan las ideas de bueno (para comer, para ver, o bueno moralmente, justo, hábil) en las que se encuentra tambián la grafía del carnero o del morueco y estas palabras son muy antiguas. (Escribí un pequeño artículo en los *Annales*, E.S.C., 1952, 7º año, nº 1).

Pero tengo la impresión de que, de manera más específica, la idea de belleza estética se expresa preferentemente por términos que evocan la habilidad del artesano o del artista: *k'iao* (para la obra artesanal); *miao* (para la obra del artista, creo que más especialmente).

K'iao quiere decir ingenioso, artificioso, y *miao* maravilloso, misterioso, admirable, excelente, perfecto, elegante, delgado y bello (a propósito de la danza). Se dice también de una obra de arte o de un paisaje bello (por ejemplo en la época Song X-XIII siglos) extraordinario, rarísimo, impar: *k'i* (véase figura) o también «el que gana» (victorioso): *cheng*.

Existen evidentemente combinaciones de términos (dos caracteres).

Algunos términos que indican la idea de bello (elegante, lindo, agradable...) comportan en la escritura la grafía de la mujer: *yao* = bello, agradable; *hao* = bueno, bello, bien, digno de alabanza, hábil; *miao* (ya citado); *yen* = bello, agradable; *chan* = bueno, bello (y debe haber todavía otros). Luego un grupo de términos

que tienden al sentimiento de atrayente, seductor, delicado, fino, ligero o a veces grande y bello, y que comportan el carácter de la mujer.

En el mismo sentido debe señalarse la palabra *sö* (véase también figura pág. 194) que significa aspecto del rostro, belleza del rostro, emoción visible en el rostro (en particular cólera), color del rostro, color en general; más especialmente: belleza de las mujeres; de donde voluptuosidad, placer sexual (de modo indirecto y por alusión).

Existen igualmente dos términos que comportan un conjunto gráfico que significa «abundante» (hablando de las cosechas) y que tienen el sentido de bello, elegante: *yen* (véase fig. pág. 194) (en realidad debe tratarse de dos grafías diferentes del mismo término)[14].

Ying (véase fig. pág. 194) quiere decir bello, abundante (evoca tal vez en el origen la impresión que causan las ovejas bien gordas: existe la clave del cordero y un carácter análogo que significa flaco —como son flacos los corderos enfermos).

Olvidaba un término que parece especializado en el sentido de belleza o de elegancia desde el punto de vista estético, la palabra *li* (véase fig. pág. 194) (que representaría probablemente en su origen un ciervo con un par de cuernos finos, de donde el sentido de «par», «número» que tiene igualmente esta palabra en los textos antiguos): bien proporcionado, elegante, bello, bueno, brillante...»[15].

Podemos todavía distinguir en este cuadro:

— lo *bello* que aparece como matiz de lo «bueno» (sentido más amplio).

— lo *bello* concebido como «bien fabricado» (se aplica no sólo a los objetos, sino a los animales y hombres fuertes y sanos...).

— luego, por oposición a la robustez masculina, calificando particularmente la elegancia, la gracia femenina, la delicadeza de fabricación...

3.2. *Turco. Osmanli. Güzel* (de la raíz verbal antigua: «estar en celo, desear»); antiguo *körklülg* = «digno de ser visto» (comunicado por M. Massias, 1959).

14. Y totalmente diferentes de las del otro término *yen*, citado más arriba — Y.E.

15. Carta personal del 14 de junio de 1960.

mei

hacia —400: 美 hacia —500: 美 después de la unificación de la escritura. (—200): 美

---

k'iao	*miao*	*k'i*	*cheng*	*yao*	*hao*
巧	妙	奇	勝	妖	好

---

yen (I) *chan* *sö* *yen* (2) *ying* *li*

妍 姍 色 豔 et 艷 … 麗

Impresivos: numerosos auxiliares descriptivos que pueden tener el sentido o el matiz de bello, elegante, brillante, gracioso, seductor. Son las reduplicaciones de la misma palabra que se emplean en poesía y evocan situaciones extremadamente precisas.

Ejemplo:
yao yao

妖妖 hace alusión al movimiento gracioso de una rama de árbol agitada por el viento, o también al andar gracioso y flexible de una joven mujer.

ALGUNOS CARACTERES CHINOS

según J. Gernet

3.3. *Amárico*. *Malkam* «equivalente exacto de *formosus*, esta palabra al mismo tiempo significa *bonus*» (comunicado por Marcel Cohen 14/9/59).

3.4. *Dravídico* (grupo de lenguas indias independientes del sánscrito) *nal* = ser bueno, bello (*Les Langues du Monde*, por André Meillet y M. Cohen, etc., Champion, 1924, pág. 499).

3.5. *Lenguas africanas, etc.* En sara «géla expresa la idea de belleza y bondad» (Cheik Anta Diop: *Nations nègres et culture*, Col. Présence africaine, París, 1955, pág. 311).

«Se han analizado sus vocabularios y descubierto con inquietud que belleza y bondad se reducían a veces a un solo vocablo» (*Les Lettres françaises*, 12/7/67, a propósito del libro de Michel Leiris y Jacqueline Delange: *L'Afrique noire: La création plastique*, Gallimard).

En algunas tribus australianas, la misma palabra designa al tótem, el mito y toda especie de objetos raros y curiosos (Lévi-Strauss).

«Los Nambi-Kwara sólo tienen un término para decir *lindo* y *joven*» (Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, 1955, pág. 304, ed. en castellano *Tristes trópicos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 3a edición, 1976).

4. *Conclusión*. Este estudio es parcial y provisional, pero es significativo que cada nuevo dato coincida con los anteriores.

Parece evidenciarse que:

1. Las lenguas de la antigüedad prehelénica (y las lenguas de los pueblos africanos, así como, sin duda, las lenguas de los pueblos llamados «primitivos») no poseen término específico que signifique *bello*. Éste aparece en todas las lenguas llamadas «de cultura» a partir del griego.

2. En la mayoría de las lenguas estudiadas, lo *bello* aparece como una acepción particular de lo *bueno* (noción muy general objetiva-subjetiva-activa-pasiva).

3. Pero, de acuerdo con el sentimiento lingüístico e histórico de los especialistas, lo *bello* aparece sea en el interior de esta noción de *bueno* en ciertos contextos, ciertas perífrasis, sea a partir de nociones muy diversas y particulares expresadas por otros términos, cuyo conjunto dibuja un cuadro no desprovisto de cierta

coherencia dentro de su complejidad. Y es notable que este cuadro refleje bastante legítimamente el conjunto de los documentos que nos ha entregado el estudio histórico:

a) *Polo subjetivo*: «agradable», dulce al gusto, azucarado... agradable de oír, ver, luminoso, coloreado... que da placer (y especialmente placer sexual).
b) *Polo objetivo pasivo*: buen material, buen objeto, bien trabajado, logrado, «perfecto» y luego, adornado.
Las dos direcciones convergen, pues lo «perfecto» y lo adornado son agradables de ver. Convergencia también con el
c) *Polo objetivo activo*: útil... eficaz.
d) Extensión a los hombres y a los animales (o convergencia) «bien construido», fuerte, sano, joven..., hábil, ingenioso.
e) Sublimación por la magia y la religión: todas estas palabras tienden hacia lo «bello» cuando son aplicadas a dioses, así como sin duda el objeto adornado cuando está dotado de una eficiencia mágica —es decir que responde a las más profundas preocupaciones.
f) Valor social: desde los orígenes, el objeto particularmente logrado expresaba simbólicamente la existencia del grupo. A partir de la época proto-histórica, expresa y refuerza con todo su valor religioso los poderes de la clase dominante.
g) Observemos aún, a partir de la noción de «logrado», la de «semejante» (escultura o dibujo que se parecen al modelo), pero también la de «embellecido» en relación al modelo.
h) Y, diferenciándose de la noción de «bien construido» (hombre), la noción de «lindo», «gracioso» (mujer). Estas dos últimas atestiguan la tendencia hacia la autonomía.
nuevas concepciones históricas, sociales, científicas, etc. Puede, en cierta medida, determinarlas[16] ».

Y esta palabra «bello», por vaga que sea, servirá, hasta el siglo XX, interpretada por innumerables disertaciones, para expresar la esencia de los fenómenos estéticos. Puede pensarse lo que se quiera del descrédito en que ha caído recientemente, pero, en un estudio histórico de la génesis de estos fenómenos estéticos, es imposible dejar de tenerla en cuenta.

Pero para adquirir esta autonomía (relativa) será necesario que la noción tome sus distancias respecto a lo «azucarado», «sa-

16. Georges Matoré: *Le Français moderne*, abril 1952, pág. 89.

broso», lo «útil», lo «fuerte» e incluso, más tardíamente, respecto a lo «mágico», lo «religioso», lo «social»... La aparición de una palabra «bello» específica marcará una etapa y cristalizará, en cierta medida, esta autonomía, pues «el vocabulario [...] no juega un rol pasivo: no es sólo el reflejo o la reproducción mecánica de

CAPÍTULO II

La literatura egipcia

0.0. La palabra *literatura*, en el sentido más amplio, designa toda expresión por medio de la escritura (o incluso por el habla). Pero, en el sentido habitual, más restringido, designa, en el interior del *conjunto precedente*, el subconjunto de las «bellas artes» definido, por lo demás, muy diferentemente según las épocas y los grupos sociales[1].

Georges Posener, en su *Dictionnaire de la civilisatión égyptienne* (pág. 152), recordando estas dos acepciones, reivindica claramente para la literatura egipcia el honor de la segunda (estética).

«Cuando se habla de viejas literaturas orientales, es costumbre incluir en ellas toda la producción escrita, cualquiera que sea su forma o contenido. El egiptólogo puede muy bien darse el lujo de rechazar esta extensión de sentido que disimula una indigencia, y dejar a la palabra su acepción verdadera. Pues los antiguos egipcios tienen una literatura auténtica».

Es una buena ocasión para estudiar, en un corpus restringido y «primitivo», es decir sin tradiciones anteriores y sin influencias exteriores, cómo, en el seno de «toda la producción escrita», pudo comenzar a distinguirse una producción que constituía un «fenómeno literario» (estético) —si es que tenemos en verdad buenas razones para pensar que esta «literatura», desde entonces, funcionó estéticamente, y que no fue colocada *a posteriori* en el corpus de la literatura universal[2].

1. France Vernier: *L'Ecriture et les textes*. Ed. sociales, 1974.

2. «Se puede incluso, sin exageración, ubicarlo —como lo hacía R. Kipling— entre las obras maestras de la literatura universal», dice del cuento *Sinué* Gustave Lefebvre (*Romans et Contes égyptiens*, traducción con introducción, notas y comentarios, 1949, Librairie d'Amérique et d'Orient, París, pág. 1).

0.1. *El medio social* (Resumen). En una sociedad prehistórica ya dividida en clases, el aprovechamiento del valle del Nilo favorece la federación, de buen grado o por la fuerza, en un reino unificado.

El abundante excedente es consagrado esencialmente al culto de los muertos.

Explotados: los campesinos, sujetos a los trabajos públicos. Los obreros especializados raramente son libres; sin embargo, una parte de ellos accede a las capas medias.

Explotadores: los propietarios de las tierras, frecuentemente convertidos en dignatarios reales; el alto clero[3].

. . . .

Pero el elemento verdaderamente nuevo de esta sociedad es la existencia de una administración, de una «burocracia» omnipresente al servicio de la clase dominante —perteneciente incluso a la clase dominante por sus altos dignatarios, pues está muy jerarquizada— si bien George Thomson pudo escribir que estos reinos —egipcio o babilonio— nacieron «sobre la base de una división entre trabajo intelectual y trabajo manual que acarrea, por una parte, un progreso extraordinariamente rápido de las fuerzas productivas y, por otra parte, la división de la sociedad en clases antagonistas, una que goza de los placeres y otra que trabaja[4].»

Esta afirmación, que tiene el mérito de resaltar la importancia del trabajo intelectual a partir de esta época (ante todo por la

3. George Thomson: *Les Premiers philosophes*, Ed. sociales, 1973, especialmente, págs. 15-18, 77-79, 98-100. Esta obra es criticable en varios puntos: primero, por su concepción de los Estados de Egipto, Mesopotamia, etc., como «esclavistas» mientras que el esclavismo parece no haber existido allí, sino más bien una forma de servidumbre. Luego, por el rol atribuido a una clase de comerciantes que no parece haber existido en Egipto: el gran comercio, incluidas la navegación y la construcción naval es un privilegio real, igual que lo esencial de comercio interior. Quedan los campesinos-propietarios y los artesanos libres o semi-libres, que transportan y venden ellos mismos sus producciones (como el Oasiano del cuento, véase más adelante). En cuanto al trabajo del bronce, y luego del hierro, Egipto está 1000 años atrasado con respecto a Asia occidental, y 600 años respecto a los aqueos y los dorios.

4. *Ibíd.*, pág. 98; véanse págs. 77-78.

concepción de un plan anual de trabajos que se extendían sobre 1000 kilómetros del valle del Nilo), me parece sin embargo que necesita una importante corrección. Primero, la división de la sociedad en clases precede al período de los reinos. Por otra parte, y sobre todo, los miembros más importantes de la clase dominante no son «intelectuales»: es casi seguro que, al menos bajo el Antiguo Imperio, incluso un faraón que supiera leer y escribir, como Snéfru, era una excepción muy rara[5].

El mismo proceso de formación del reino implica la predominancia de los jefes de guerra. Por cierto, este carácter se atenúa con la estabilización —aunque frecuentemente haya necesidad de «extender el temor al rey entre los países extranjeros», y las «misiones pacíficas», encargadas de recoger el cobre y los minerales preciosos en el desierto fueran confiadas al ejército, pero ciertos «nobles» provincianos se parecían más a feudales que a letrados y esto se vio durante los problemas del Primer Período Intermedio[6].

La masa de los escribas, técnicos y artistas del lenguaje tanto como los empleados de la administración y los ingenieros, aparece más como una capa intermedia al servicio de la clase explotadora y que aprovecha lo que ésta le concede del sobreproducto que acapara. Así se abre la posibilidad —muy relativa— de una cierta autonomía del pensamiento, de la ideología de los escribas en relación con las ideas de la clase dominante. Esta tendencia se manifestará cuando la estructura económica y la superestructura político-religiosa se desmoronen por las perturbaciones del Primer Período Intermedio; y también, por el contrario, cuando la burocracia progrese, tomando así conciencia de su importancia, en los períodos de gran poder central, como en la XII dinastía y sobre todo en el Nuevo Imperio, pero sin poner jamás en duda la ideología política dominante: jamás nos enteramos de que algún pensador haya sido perseguido por sus ideas. Pero esta autonomía «marginal» será suficiente para permitir la aparición de cuentos y de poesías escépticos[7].

5. Gustave Lefebvre : *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, pág. XIX, n. 52.

6. DCE, art. *Armée, Première Période Intermediaire, Sésostris*.

7. DCE, art. *Administration, Scribe, Moyen Empire, Nouvel Empire*. Véase Frankfort: *Before Philosophy*, pág. 11, citado por G. Thomson, *op.*

1. Antiguo Imperio (2780-2280). No contemos con encontrar en él criterios objetivos de literaturidad.

Los primeros textos, los de las dos primeras dinastías, son apenas nombres de reyes escritos sobre monumentos, estelas, tabletas, paletas, sellos, graffiti sobre tiestos, etc.

Incluso de la III dinastía (2780), considerada como el comienzo del Antiguo Imperio, la del rey Djéser y del consejero Imhotep, «dado a las letras», iniciador de la arquitectura de piedra y de la IV, la de Snéfru, Keops, Kefren, Micerinos, la de las grandes pirámides, no nos queda casi nada. Los papiros del

---

cit., pág. 100: «No hemos oído hablar de ningún pensador babilónico que fuera perseguido por sus ideas.»

Sin embargo, manuscritos de la dinastía XX nos relatan las huelgas de los obreros que trabajaban en las tumbas reales del valle de los Reyes bajo los últimos años de Ramsés III (hacia el 1165 a. C.): «Ese día, el equipo de obreros franqueó los muros de la Tumba real, diciendo: Tenemos hambre; ya han pasado 18 días de este mes... Se instalaron detrás del templo funerario de Thutmosis III.» Intentan hacerlos volver al trabajo: «Volved, tenemos un mensaje del Faraón. Pero los obreros permanecieron todo el día en el mismo lugar». Algunos días más tarde la huelga continúa; un escriba y los sacerdotes del Ramesséum han venido para «escuchar a los obreros. Éstos les dicen: Hemos venido aquí empujados por el hambre y la sed; aquí no hay vestimentas, ni grasa, ni pescados, ni verduras [la retribución habitual en especies]. Escribid esto al faraón, nuestro buen señor, escribid al visir, nuestro jefe, para que nos dé con qué vivir.» La huelga tal vez nacía de otros motivos: «No es el hambre lo que nos hace franquear los muros, sino que tenemos que formular graves quejas. En verdad, en este lugar del Faraón, suceden cosas escandalosas». «La huelga cesó cuando los obreros hubieron recibido sus raciones: cuando los graneros estaban vacíos, lo que sucedía con frecuencia bajo el reinado de los Ramsés, el visir distribuía lo que podía encontrar como a cuenta "para permitirles vivir hasta que el Faraón dé las raciones".»

«Sin duda tenemos aquí los primeros ejemplos de una protesta obrera colectiva que debía beneficiarse con un rico porvenir», prosigue Serge Sauneron (DCE, art. *Grève*). Por cierto que tales textos son apasionantes para la historia en general, y para la del movimiento obrero en particular. Estas huelgas son por lo demás únicas en Egipto, y se explican, según Sauneron, por el estatuto particular de los obreros de la Tumba real y la importancia de la obra que realizaban. Pero, para los escribas que las relatan así como para sus destinatarios (y para ningún comentador que yo sepa) no se trata de ningún modo de *literatura*: son *informes* administrativos. Y, si bien parecen precisos y objetivos, sus autores no abrazan en modo alguno la causa de los obreros, sino la de la administración que vela porque el trabajo sea hecho en buenas condiciones. —Estos textos y otros están citados en los *Documents d'histoire vivante*, Ed. sociales, 1952, 1, fichas 1, 2, 3.

Antiguo Imperio han desaparecido, «salvo algunos papeluchos administrativos[8]».

Apenas la segunda mitad del tercer milenio nos aporta algo nuevo:

«Gran innovación bajo el reino de Unas, último rey de la *V dinastía*. Los muros del panteón, antes mudos, aparecen desde ahora cubiertos de inscripciones que, a pesar de variantes sin importancia se repiten casi textualmente en las diferentes tumbas reales. Se les ha designado con el nombre de *Textos de las Pirámides*. Estos textos, cuya primera redacción se remonta a los más antiguos tiempos de la historia, carecen esencialmente de unidad. Es un manojo de fórmulas cortas y primitivamente independientes una de la otra, tomadas de dos corrientes teológicas diferentes.» Una se relaciona con el dios Rê de Heliópolis, la otra nació «en el alma popular seducida por la leyenda de Osiris, el dios de los muertos»[9].

Si bien el dios Rê es antiguo (su «éxito político» no se remonta sin embargo más allá de la II dinastía), Osiris, con todos los atributos que le conocemos, y especialmente el de «dios del más allá», es de formación y expansión totalmente nuevas[10].

«Estas dos corrientes se reunieron probablemente en la V dinastía[9].»

No cabe ninguna duda de que las fórmulas escritas en las pirámides se refieren a una *mitología* hablada ya considerablemente desarrollada. Tal vez sus primeros rudimentos aparecieron a partir del paleolítico superior, dentro de ciertos grupos sociales privilegiados (véase II, III, 8). En todo caso, se desarrolla donde estos grupos llegan al estado neolítico, y no deja de enriquecerse. Se la puede considerar como un sector particular de lo técnico-estético-mágico: el que se desarrolla en relación con los progresos de la técnica del lenguaje (correlativamente con los progresos del pensamiento —correlativamente también con todos los otros progresos técnicos— y con el desarrollo de la organización social.). «Para los hombres es un medio de *dirigir y dominar* las fuerzas de la naturaleza, pero, a falta de lograr una dominación

8. DCE, art. *Ancien Empire*.

9. Colección «Clio», *Les peuples de l'Orient méditerranéen*, II, *L'Egypte* por E. Drioton y J. Vandier, 3a ed., 1952, págs. 220 y sigs. (sigla «Clio»).

10. DCE, art. *Rê et Osiris*.

real, esta dominación se despliega en lo imaginario [...] Naturaleza es tomada aquí en sentido amplio: «todo lo que es objetivo, por lo tanto incluso la sociedad», escribe Claude Prévost, citando a Marx[11].

A decir verdad, lo que se dice aquí de la mitología podría aplicarse a todo el conjunto de lo técnico-estético-mágico. Pero, a partir del momento en que el lenguaje, que por largo tiempo fuera auxiliar de las otras técnicas, se convierte en el motor principal del comportamiento, él mismo, poco a poco, reúne, coordina y enriquece considerablemente todos los pensamientos fragmentarios y confusos que acompañan la fabricación de los objetos, y particularmente de las pinturas y esculturas, la música y la danza, la caza, la agricultura, los funerales, la construcción de casas, templos, palacios, ciudades, la entronización del jefe, el trueque o la guerra. Es el lenguaje *sobre todo* el que, a partir de lo real y en correlación con lo real, despliega lo imaginario.

¿Pero debemos confundir la mitología con la *literatura* —una primera forma de literatura? Si queremos dar a la palabra *literatura* el sentido preciso de *fenómeno estético*, evidentemente no: esta confusión caería bajo el peso de la misma crítica ya expuesta a propósito de las primeras artes. La mitología —y más ampliamente la ideología[12], si uno quiere conservar la palabra «mitología» en su sentido justo, como creo que es necesario— es «el terreno del cual nace (se define como relativamente autónoma) la literatura[13]; no es la *literatura*.

Los primeros *Textos de las Pirámides* conciernen sólo al faraón: «El rey es divinizado no por la voluntad de los dioses, sino por su propia iniciativa: no es acogido en el cielo con alborozo, sino que se ve obligado a usurparlo. Luego, lleva una existencia agradable,

11. *Littérature, politique, idéologie*, Ed. sociales, 1973, pág. 28, según Karl Marx: *Introduction à la critique de l'économie politique*, IV parte, edición en castellano, Introducción a la crítica de la economía política.

12. Definido como «un sistema (que tiene su lógica y su rigor propio) de representaciones (imágenes, mitos o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un rol históricos en el seno de una sociedad dada [...] la expresión de la relación de los hombres con su "mundo", es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones reales de existencia» (Louis Althousser: *Pour Marx*, Maspero, 1965, págs. 238, 240); véase Claude Prévost, *op. cit.*, pág. 19.

13. Claude Prévost, pág. 15.

acompaña a Rê en su barca, se pasea por los diferentes "campos" que *forman el paraíso egipcio*[14] ».

«El asalto victorioso conducido por el rey muerto contra los habitantes del cielo» se describe con un vigor y un ardor casi salvajes: «Unas es el toro del cielo, que conquista según su deseo, que vive de la esencia de cada dios, que come sus entrañas [...] Sus Grandes son para su desayuno, sus Medios para su almuerzo, los Pequeños la cena... Los Grandes que están en el cielo del Norte encienden para él el fuego bajo las marmitas que contienen los muslos de los Ancianos...»

Los comentadores ven en ello una alusión al canibalismo ritual: «El guerrero vencedor se apropia de la fuerza vital y de los recursos mágicos del vencido. Son recuerdos de prácticas muy antiguas que no han sobrevivido[15] .»

Se trata, pues, de un «arsenal de sortilegios verbales». «Ciertas (fórmulas) son encantamientos utilizables también para los vivos». Algunas eran leídas después de los funerales[16]. Pero otras están compuestas especialmente para la sobrevivencia divina del rey, según una doctrina aparecida «según unos desde la prehistoria, según otros en la V dinastía»[17].

G. Maspero ha hecho una descripción, una traducción y un *comentario de los primeros de estos textos: los* de la *pirámide* de Unas.

Observa sobre la pared E fórmulas mágicas cuya «lengua es arcaica como la ortografía, y parece haber presentado ya serias dificultades a los contemporáneos de Unas: me sentiría muy inclinado a ver en ello fórmulas anteriores tal vez a la primera dinastía [...] El sentido no es claro. En ausencia de determinativos, se pueden atribuir a cada fórmula tres o cuatro sentidos diversos»[18].

Los textos de las otras paredes son, parece, más accesibles. G. Maspero encuentra aliteraciones, «picado de letras», «choques de sonidos», algunas fórmulas «parecen ser cadenciosas y están desti-

14. «Clio», *loc. cit.*

15. DCE, art. *Antropophagia.*

16. DCE, art. *Textes funeraires.*

17. P. Jouguet et Jacques Vandier: *Les Premières civilisations* (Halphen-Sagnac), P.U.F., 1950, pág. 64. Véase DCE, art. *Croyances funéraires.*

18. «Textes des Pyramides». «La pyramide du roi Ounas». *Causeries d'égyptologie*, París, s.f. (1893-1907), págs. 70-72.

nadas a ser cantadas». «Tal vez en el origen sólo eran cantos de encantadores de serpientes». «Estos encantamientos pertenecen a la más lejana antigüedad y son una de las partes esenciales de la religión egipcia»[19]

Se encuentran también comparaciones: «Tú estás purificado de salitre [...] y tu boca es la boca de un ternero lechal el día que nace[20].»

¿Habrá que ver en ello procedimientos poéticos? Es verdad que tales hechos de lenguaje fueron utilizados más adelante como constitutivos de la poesía. *Más adelante*, cuando la *poesía* aparece como un fenómeno relativamente autónomo. Y entre muchos otros procedimientos. Y numerosas poesías no los utilizan para nada. No sería por lo tanto científico ver en estos procedimientos criterios de «literalidad». Y, en época de Unas, sería un anacronismo. Tales hechos de lenguaje pueden encontrarse en cualquier tipo de texto o de frase[21]. Entre otros, están en el origen de la evolución fonética y semántica de todas las lenguas. Se los puede comparar con el «acabado», los adornos que se producen naturalmente con el ejercicio de toda técnica, y de los que ya hemos hablado en ocasión de la fabricación de útiles. Ni más, ni menos.

Hay fundamento para pensar que en esta época la «*demanda*» de textos era utilitaria —dando por supuesto que se debe ampliar el sentido de esta palabra al campo de lo mágico-religioso, social y político. En este sentido, la *Sabiduría* del visir Ptahotep (la de Imhotep no nos ha llegado), «que traduce una moral práctica en que el respeto de las costumbres y la jerarquía tiene primacía sobre la voluntad divina (DCE: *Sabidurías*), escrito didáctico, es un escrito utilitario igual que los *Textos de las Pirámides* o un inventario de las cosechas.

«Es el primer libro del que podríamos hacernos una idea de conjunto» escribe Pierre Gilbert[22]. «Poco importa si el escritor fue realmente ese ministro de fines de la V dinastía, hacia el

19. Págs. 14, 47, 48.

20. Págs. 6, 7.

21. En esta misma época, se encuentran los mismos «choques de letras», las mismas cadencias, por ejemplo, en los decretos reales: véase *Les Premières civilisations* (Halphen-Sagnac), pág. 86.

22. Pierre Gilbert: *Histoire des litteratures*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1, 1955, págs. 227-229.

2400, o si sólo es una máscara por medio de la cual el autor busca prestigio.»

En realidad, el «libro» se presenta como un manojo de máximas no ligadas entre sí, de las cuales las más desarrolladas superan apenas el equivalente a dos «versos» o de cuatro proposiciones; la obra comienza así:

«No hinches tu corazón a causa de lo que sabes. Aprende con el ignorante tanto como con el sabio. El arte no tiene límites; no hay artista que alcance la excelencia total. El pensamiento hermoso está escondido como una gema. Se lo encuentra en la mano de la sirvienta que tritura el grano.»

«El moralista egipcio está más cerca del arte que de la ciencia», cree poder comentar Pierre Gilbert. ¡Pero atención! No se deben interpretar erróneamente las palabras «arte» y «artista»; en esta época, sólo se trata de *oficio*: del oficio que los mismos escribas estiman como el mejor, el suyo, el de escribir, sobreentendido que *escribir* es indisociable de *pensar*. Observemos sobre todo la confianza que muestra el escritor-pensador, en esta época preesclavista, por la humilde trabajadora. En Grecia habrá que esperar a las audacias de los sofistas para volver a encontrar proposiciones de este tipo.

Citemos aún: «Escucha con benevolencia la palabra del que clama [...] El desdichado prefiere consolar su corazón antes que obtener aquello por lo que ha venido [...] En los años futuros, contará más ese recuerdo que la benevolencia...»

«No se sabe si se trata del recuerdo interior del hombre de bien [...] o del recuerdo de los otros», observa Pierre Gilbert. En todo caso, se trata de un pensamiento notablemente avanzado. «Un poco más, y el moralista, que está por soñar, se dejaría arrastrar a la poesía. No se lo permite. Su estilo permanece simple y justo...» comenta Pierre Gilbert —lo que significa claramente que hubiera querido clasificar al autor entre los poetas y a su obra dentro de la *literatura* pero que no puede permitírselo.

Para concluir citemos: «Un buen hijo, de aquellos que da Dios, aporta un excedente por encima de todo lo que le ha dicho su maestro.»

¿Debe decirse, como Pierre Gilbert, que por el empleo de la palabra «dios» en singular (la mayúscula puede conducirnos a error) el moralista «supere» el politeísmo? ¿Tal vez podríamos traducir por «un dios»? Sin embargo, parece que la formulación

significa más bien «el dios (principal)»; si fuera así, la tendencia a «superar» el politeísmo es cierta —¿pero habría que otorgarle más importancia que a la supremacía que se confiere a Zeus en la *Teogonía* de Hesíodo?

Lo que me parece más importante aún en estos versículos, desde el punto de vista de la historia de las ideas, es la creencia afirmada sin equívocos en el *progreso*: es normal que el hijo supere al padre, el discípulo al maestro. Es que, hacia el 2400 (V dinastía), la civilización egipcia no se presentaba todavía como fijada. Tal vez las perturbaciones de «los Períodos Intermedios» contribuyeron a sustituir este ideal de progreso por un ideal de restauración y de conservación de los valores.

La «*Sabiduría*» de Ptahotep es especialmente notable para la historia del pensamiento.

En el estadio de la *fabricación* intervienen ciertos procedimientos técnicos (las «investigaciones retóricas» muestran «la importancia» otorgada al «arte del bien decir» —Jean Yoyotte), que ciertamente contribuyen a ejercer sobre los «usuarios», los «perceptores», un cierto *efecto*. Pero nada nos permite pensar que tenemos aquí otra cosa que lo que hemos definido anteriormente como «técnico-estético-mágico».

Este es el punto a partir del cual debemos estudiar las evoluciones, las transformaciones que van a producirse a lo largo de las épocas siguientes.

Primero, el privilegio real de los textos funerarios, y la sobrevida «paradisíaca» que procuran, son rápidamente extendidos a la reina y a la familia real, luego los grandes personajes se los atribuyen. Pero de ello no resulta, bajo el Antiguo Imperio, ninguna modificación notable.

2. *Primer Período Intermedio (2280-2052)*. Se produce entonces una revolución social y política. El imperio queda fragmentado. «Durante este agitado período, Egipto conoce el hambre, la recesión económica, el desorden y la violencia [...] Los Sabios [...] vieron en ello una especie de Fin del Mundo[23].»

23. DCE: *Première Période Intermédiaire, Guerre.*

Todos los monarcas, sus familias, todos los funcionarios menores, todos los cortesanos copian la tumba real[24] y los textos religiosos que pueblan estas tumbas constituyen la transición entre los *Textos de las Pirámides* y los del famoso *Libro de los muertos* depositado a partir del Nuevo Imperio (1567) en la tumba de todos los muertos pudientes y del que se han encontrado cientos de ejemplares[25]. Volveremos a hablar de esto.

Entre las fórmulas más o menos estereotipadas aparecen textos de un aire totalmente nuevo, por ejemplo, *La canción de los cuatro vientos* que, según E. Drioton, en el origen no habría tenido nada de mágica, sino que habría sido «poco a poco adaptada a la brujería en la docena de versiones que tenemos de la misma». Pero Serge Gauneron ve en ella un «ejemplo de esos episodios mitológicos traducidos en ballets» por los mimos[26].

En la misma época se produce una «excelente invención», el desarrollo de las inscripciones biográficas que, anteriormente, eran sólo listas de títulos y de los favores acordados por el rey a su funcionario. Se encuentran en ellas ahora un estado de los servicios prestados por el difunto[27] y hasta recuerdos precisos: en la del príncipe Ankhtifi el Bravo, junto a las fórmulas estereotipadas, se *lee el relato de sus hechos de armas:* «Habiendo descendido la corriente con mis fieles y bravos conscriptos, abordé la ribera occidental del nomo tebano... Mis fieles conscriptos se dispersaron como exploradores a través del nomo tebano, bus-

24. «Clio» (citado) pág. 222: copiados sobre las tumbas reales, pero en un «estilo suelto» [...] *más bien*, siguiendo un ideal de belleza nuevo, que se nota especialmente en los cuerpos femeninos, alargan su personaje, conservándole, empero, una cabeza corta, espesa y profundamente hundida en los hombros». El conjunto nunca es armonioso, y carece de unidad. Por el contrario, estos artistas son excelentes «animalistas», sus obras están llenas de vida, «pintorescas». Tal vez pueda considerarse que, a causa de las perturbaciones políticas y sociales, del relajamiento de las prohibiciones, tengamos aquí algo así como un primer esbozo del período de Amarna. (véase cap. III, 1.).

25. DCE, especialmente art. *Textes funéraires. Révolution. Livre des Morts*. «La inmensa mayoría de la población no tenía tumba; los enterraban en un simple agujero en la arena, o los amontonaban en fosas comunes, construidas antaño por algún rico personaje olvidado» (DCE, art. *Funérailles*).

26. *Pages d'égyptologie, Le Théâtre égyptien*, 1957, pág. 363. DCE, art. *Danse*.

27. «Clio», pág. 222.

cando combate, pero nadie osaba salir por temor a ellos. ¡Es que yo he sido un bravo como no hubo igual![28] »

Esta innovación interesa primero a los historiadores, pero constituye también un hecho importante para la psicología histórica: testimonia un interés nuevo por la persona individual.

Y, en realidad, en el Primer Período Intermedio se sitúa el origen de una corriente de pensamiento que por primera vez aparece liberada de la magia-religión. Testimonio de ello es la notable *Sabiduría* de Achtoes a Merikare, «oasis de vida interior, *que nos (descansa) de las interminables páginas de rituales* oficiales, en que el rito y la letra parecen haber proscrito toda sensibilidad religiosa[29] ».

Pensaría más bien que hasta entonces la «sensibilidad religiosa» no había tenido otra posibilidad de expresarse en los términos rituales, es decir, en resumen, no había podido existir bajo otras formas que las rituales. Se trata ahora, sin duda, bajo el influjo de los violentos cambios sociales, de una verdadera *creación* psicológica y «literaria» —en el sentido artístico si no en el sentido plenamente estético del término.

Una prueba de ello es el famoso *Canto del arpista de la casa del bienaventurado rey Antef*, inicialmente grabado en la tumba de este rey (siglo XII). ¿Pero en qué medida el escriba que dice haberlo copiado ha podido enriquecerlo? Lo ignoramos, y por eso creo prudente sólo examinarlo con el período siguiente.

«Si bien las artes están en decadencia, la literatura egipcia produce algunas de sus obras más significativas», escribe Georges Posener[30]. La palabra «artes» designa evidentemente aquí sólo a las artes plásticas. ¿Pero, qué sentido dar a la palabra «literatura»? Si se trata del *oficio de escribir*, del *arte de escribir* —inseparables de los progresos del pensamiento— es indudable. ¿Pero, constituye esta literatura, en esta época, un *fenómeno estético*?

3. *Imperio Medio (Primer Imperio Tebano, 2052-1778)*. Para los propios egipcios ésta es la época clásica de su literatura.

28. DCE, art. *Biographies*.
29. Serge Sauneron: DCE, art. *Religion*.
30. DCE, art. *Première Période Intermédiaire*.

Dejaré de lado los textos utilitarios mágico-religiosos, políticos y sociales (Himnos, Sabidurías...) que en esta época no parecen aportar nada de decisivamente nuevo desde el punto de vista que nos interesa.

3.1. Completamente diferente es el *Canto del arpista*. He aquí como lo presenta Pierre Gilbert[31]: «Al comienzo o a fines del Imperio Medio se remonta un poema [...] que había sido inscrito en la tumba de un rey Antef y allí la había copiado, entre los *cantos de amor* del papiro Harris 500, un escriba ecléctico».

Es difícil creer que un texto semejante haya sido grabado en una tumba, pues no sólo difiere radicalmente de las fórmulas mágicas habituales, sino que por su espíritu se les opone diametralmente. De todos modos Gilbert adelanta que la primera frase del texto está destinada a «adaptarlo al rol funerario al cual estaba lejos de servir».

En efecto, la frase más típica dice de los difuntos: «Nadie viene de allí abajo a decirnos cómo son, a decirnos qué necesitan, a tranquilizar nuestros corazones, hasta que vayamos allí donde ellos se han ido.»

De esta incertidumbre, el arpista concluye: «Alegra tu corazón, porque tu corazón olvida que un día serás beatificado. Sigue a tu corazón, mientras vivas. Coloca mirra sobre tu cabeza, vístete de fina tela. Úngete con estas verdaderas maravillas que son herencia de los dioses. Multiplica estos placeres [...] Haz lo que quieras sobre la tierra. No constriñas tu corazón.

»¡Ya llegará para tí el día de las lamentaciones! El dios de corazón tranquilo no atiende las quejas, los gritos no libran a un hombre del otro mundo.»

Y, como una especie de refrán, vuelve la fórmula: «Pasa un día feliz, sin cansarte. Mira, nadie lleva consigo sus bienes. Mira, ninguno ha regresado después de haber partido.»

Otro poema de inspiración análoga data de la misma época: es el *Poema del desesperado* (o *Diálogo del desesperado con su alma*) que

31. *La Poésie égyptienne*, Bruxelles 1943, págs. 91 y sigs. En la *Histoire des littératures* (Pléiade), citada, P. Gilbert coloca este «canto del arpista» «grabado en la tumba de un rey Antef» en el Segundo Período Intermediario), art. *Harpiste*.

Pierre Gilbert ubica «hacia el 2000 antes de J.C. según las estimaciones más modestas[32] ».

Jean Yoyotte traduce así el comienzo del diálogo[33] : «¿Con quién hablar hoy? — Cuando ya no existen personas de bien. — ¿Con quién hablar hoy? — Cuando el país es el objeto de los malvados. — ¿Con quién hablar hoy? — Cuando me encuentro cargado de miserias y sin amigos. — ¿Con quién hablar hoy? — Cuando el mal azota al país. — ¿No habrá salida? — Hoy la muerte se me presenta. — Como la curación al enfermo, — Como un paseo tras un accidente. — Hoy la muerte se me presenta — Como el perfume de olíbano...»

Las «estrofas» continúan así: he aquí otros extractos según G. Gilbert: «La muerte se encuentra hoy ante mí [...] — Como sentarse bajo la tienda un día de viento [...] Como sentarse a orillas de la ebriedad. — La muerte se encuentra hoy ante mí. — Como el fin de la lluvia. — Como el retorno de un hombre a su casa tras una campaña en ultramar. — La muerte [...] Como cuando el cielo se descubre. — Como el deseo de un hombre de ver otra vez su casa tras años innúmeros de cautiverio...»

En contrapartida, «el alma o, más bien, el instinto del desdichado preconiza el goce inmediato», escribe P. Gilbert, «la vanidad de una esperanza de ultratumba»: «Si sueñas con la tumba, es amargura del corazón [...] Ya no saldrás más a la luz del día, para ver el sol. — Los que edificaron en granito rosa y trabajaron en una pirámide. — Bellas salas, buen trabajo. — Una vez que los constructores se convirtieron en dioses. — Sus mesas de ofrendas están vacías. Son como muertos miserables sobre la ribera [...] Escúchame pues; mira, es bueno para el hombre escuchar. — Obedece al hermoso día y olvida las penas.»

Estos dos «poemas» fueron muchas veces continuados y ampliados. G. Maspero y A. Erman dan versiones más largas del *Diálogo*[34] . Los *Cantos del arpista* se convirtieron en un lugar co-

32. *La Poésie égyptienne*, págs. 87-90. Véase *Littératures* (Pléiade), citado, págs. 230-231.
33. DCE, art. *Pessimisme.*
34. G. Maspero: «*Causeries d'égyptologie*», págs. 125 y sigs. A. Erman: *Die Literatur des Aegypter*, Leipzig, 1925, págs. 123 y sigs.; P. Gilbert, págs. 94-99; véase también el *Chant du harpiste de la tombe d'Ankerkhaoui* (Pléiade, pág. 241).

mún del Nuevo Imperio. P. Gilbert cita una paráfrasis del mismo grabada en la tumba de Neferhotep (fines de la dinastía XVIII).

El principal enriquecimiento es el desarrollo del tema del amor: «Pasa un día feliz. Ofrece a tu nariz a la vez el bálsamo y el mejor perfume, guirnaldas de loto en los brazos y en el cuello de tu mujer. Que aquella que amas se siente a tu lado; que haya canto y música ante tí...[35] »

No podemos juzgar más que aproximativamente el efecto de estos textos. Los mismos especialistas reconocen su incapacidad para juzgar exactamente los efectos de lenguaje[36]. Con mayor razón los profanos reducidos a juzgarlos a través de traducciones «fieles». «Por traducción fiel, dice P. Gilbert (pág. 13) entiendo no una traducción palabra por palabra, sino una obra coherente que, con el sentido justo, sea aún una poesía...»

En todo caso, cualquiera que sea el interés de la construcción de estos textos en dos o tres partes —progreso considerable en relación al apilamiento de fórmulas de los textos precedentes— constituyendo un conjunto estructurado más largo que todo lo que había sido escrito hasta entonces según nuestros conocimientos, y el de cada una de las «estrofas» de tres versos, cada una de las cuales constituye una suerte de refrán, y el de las imágenes y asociaciones, me parece dudoso que la importancia primordial de estos temas proceda del tema, de los temas radicalmente nuevos expresados aquí. Son ellos los que marcan una ruptura, una «distorsión» como dice France Vernier, en relación a la ideología dominante. Pero si esta distorsión está manifiestamente relacionada con las profundas perturbaciones que han agitado el país, me parece difícil ir más lejos, y discernir sus relaciones eventuales con los intereses de las clases explotadas[37]. ¿No se tratará más bien de la resultante del trastorno cualitativo de la vida de las clases explotadoras?

Pero el problema más importante para nuestro estudio no es éste. Sino saber si estos textos son, en su origen, «fenómenos

35. Trad. S. Sauneron: DCE, art. *Harpiste.*

36. «Nuestra ignorancia acerca de la vocalización y de la prosodia egipcia les priva de una buena parte de su poesía inicial» (DCE, art. *Hymnes*). Lo que Serge Sauneron dice allí de los himnos, puede evidentemente aplicarse a los otros poemas.

37. Véase *L'Ecriture et les textes*, págs. 101 y sigs.

literarios», es decir, siempre según France Vernier cuya definición acepto aquí, si su «funcionamiento [...] hace intervenir la noción de belleza» (pág. 38).

Mi respuesta (provisional) a esta cuestión será la siguiente: en el origen, tales textos aparecen como Contra-*Sabidurías* —por lo tanto son didácticos. En realidad, asistimos aquí, catorce o quince siglos antes de la Escuela de Mileto, a la primera expresión de un pensamiento racional, a la primera *filosofía* que pone en duda las creencias más antiguamente atestiguadas, puesto que sus manifestaciones conocidas se remontan a la época musteriense: las creencias relativas a la muerte y a la vida más allá de la muerte. Es notable que el autor sólo mencione al dios para negarle la función que le fue conferida por la magia-religión: resolver (en lo imaginario) los problemas insolubles planteados a los hombres. Estos poemas serán permanentemente recopiados, enriquecidos sin duda con detalles, pero jamás ningún «filósofo» de la época faraónica irá más lejos en sus reflexiones.

Los «juegos» de palabras, de frases, de parágrafos, marcan sin duda un progreso, pero yo no sé si este progreso es decisivo. Lo único que podemos registrar sin riesgo de ilusión retrospectiva (pero es importante) es el pasaje de lo *técnico-estético-mágico* a lo *técnico-estético-filosófico*, complejo en el cual (aun si esta *nueva* manera de pensar abre el camino para la reflexión analítico-sintética futura) nada prueba, me parece, que lo *estético* haya, a partir de aquí, adquirido alguna autonomía.

Por el contrario, me parece indudable que el fenómeno literario apareció en relación al escriba «ecléctico», que recopia el poema, entre los cantos de amor, sobre el papiro Harris, y en relación a su medio cultivado. Podría apuntalar esta hipótesis, no releyendo los poemas o pasándolos por el tamiz de la crítica, estructural o no, sino examinando las otras producciones de la época, y lo que dicen de su oficio los propios escribas.

3.2. *Los cuentos*. «Sin duda antes que nadie en el mundo, los letrados del valle del Nilo fijaron por escrito los cuentos maravillosos o anecdóticos surgidos de la imaginación de los humildes o de los poderosos[38].»

38. Jean Yoyotte: DCE, art. *Rayonnement culturel*.

Siempre en el Imperio Medio, los cuentos constituyen un ejemplo más claro de textos con funcionamiento literario. Pues, al menos bajo la forma que adoptaron en esta época, se constata que el componente estético no sólo influyó en la *fabricación*, y por lo tanto en el *efecto*, sino, por contrapartida, en la *demanda* misma, lo que completa el ciclo de funcionamiento.

3.2.1. En efecto, éste es el tema introductorio que encontramos muy frecuentemente: «Así como muchos soberanos orientales, el rey de Egipto, de ordinario, se aburre», escribe Gustave Lefebvre en la *Introducción* de su libro *Romans et contes égyptiens*[39].

¿Qué significa este aburrimiento? Satisfechas todas sus necesidades vitales «primarias», el faraón se encuentra frente a una «necesidad secundaria», de excitación, de funcionamiento de los órganos y especialmente del cerebro, y esto tanto más cuanto que éste está adiestrado para un funcionamiento de alto nivel por su oficio de rey[40].

Seguramente, el rey puede ir de cacería —una cacería que se ha convertido en *juego*: cuyo «funcionamiento» ha sido transformado: «Pero las hazañas cinegéticas vistas en las tumbas y en los templos no son todas profesionales [...] Este tumulto de vida acorralada se amontona en un cercado o se extiende ante un carro lanzado en campo raso. Un solo arquero, flanqueado de domésticos, lo domina: el rey o el señor [...] ¿Qué significa toda esa carnicería, en el país de los animales sagrados? Es ante todo un deporte, como entre nosotros [...] Pero también es una magia [...] Toda presa de caza es el sostén consagrado de fuerzas malevolentes [...] La caza es, además, para el rey, un test de valor [...] Y en sus anales, sobre las paredes de los templos, el faraón narra [...] sus conquistas impresionantes y las victorias logradas sobre los toros de las ciénagas, los hemíonos de Siria, los elefantes de Oronte, o sobre un gran rinoceronte...[41] »

Puede también practicar otros deportes: «Sin erigir el deporte en doctrina, pero tratándolo tal vez como un verdadero rito de

39. *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, *op. cit.* (designaré este libro por la sigla RC), pág. XIX.

40. Véase supra, I, III, 10.4., IV, 2, 1.

41. Jean Yoyotte: DCE, art. *Chasse*.

poder, la nobleza faraónica fue compelida a verlo practicar y a practicarlo.»

Aparte de la caza y de la pesca, los jóvenes reclutas se ejercitan con un fin «utilitario» en la lucha, en el combate con el bastón, en el lanzamiento de la jabalina[42].

Los jóvenes practicaban también la carrera, el salto, el equilibrismo, el tiro al blanco[43]...

Pero los adultos se interesaban también en los «juegos de sociedad»: juego de la «serpiente» (ancestro del juego de la oca), del «perro y el chacal», y el juego de la *zemet* con treinta casos (uno de los ancestros del tric-trac)[43].

Los reyes incluso se enviaban unos a otros problemas para resolver sobre todo tipo de materias y, según respondieran bien o mal a las preguntas propuestas, recibían o debían pagar el tributo. Así, incluso cuestiones importantes eran ocasión para divertirse[44]

La *música* y la *danza* también fueron apartados de su primer funcionamiento mágico-religioso: el visir Mera (dinastía VI hacia el 2400 a. C.) se dedicaba a la música de cámara en compañía de su esposa: junto al arte sagrado que ocupa un lugar muy importante en la cultura faraónica, los «juegos musicales profanos son conducidos por arpistas ciegos que encantan a los grandes con su canto, o por grupos de jóvenes beldades que los entretienen con sus danzas» («rito religioso antes de convertirse en diversión profana»). Las mismas fiestas, si bien atraen no sólo a los peregrinos, sino a los «curiosos» «dispuestos a reír, beber y divertirse», en una «atmósfera de feria y de kermesse», no han cambiado sin embargo esencialmente de funcionamiento: su «demanda» sigue siendo exclusivamente religiosa[45] (nota 4 pág. 318).

«Algunos episodios de la leyenda osiriana se representaban anualmente en ocasión de las fiestas de Abydos», y E. Drioton se

42. Jean Yoyotte: DCE, art. *Sport*. Véase también (art. *Aménophis*) el retrato de Amenofis II: «Fino conocedor de armas, arquero infalible y poderoso, remero infatigable en su propio yate, este "rey-atleta" se complace con el deporte de la guerra...»

43 Jean Yoyotte: DCE, art. *Jeux et Jouets*. Algunos juegos, ya presentes anteriormente, se habían vuelto numerosos en el «gerzense» (neolítico): bolas, bolos, fichas, especies de dameros (H. Alimen: *Préhistoire de l'Afrique*, N. Boubée, 1855, pág. 150).

44. Gustave Lefebvre: RC, pág. 132.

45. DCE, art. *Musique, Méra, Danse, Fêtes, Religion*.

ha referido, especialmente a propósito de estas fiestas, al «teatro egipcio». Es indudable que ciertas técnicas que serán más tarde las del teatro ya están inventadas: textos dialogados (a veces sólo se anotan los íncipit), actores (o al menos mimos) profesionales, disfrazados, llevando a veces sobre la espalda el nombre del personaje representado: *Isis, Neftis...* Maestro de ceremonias ejercitando a los celebrantes...

Sea como fuere, estas ceremonias no tienen función teatral, sino que, como el mismo Drioton[46] lo admite, se trata «únicamente de ritos». No he encontrado rastros de tales «disfuncionamientos» en relación a las artes plásticas, que siguen siendo concebidas como «radicalmente utilitarias» (mágico-religioso). Las joyas, los perfumes y los afeites conservan también, según Jean Yoyotte (comunicación personal), su función mágica.

Sin embargo, en los mismos cuentos, se ve al faraón buscando a un mago «cuyas proezas logran divertir a Su Majestad» y juega así el rol de un prestidigitador, lo mismo que las mujeres que actuarán ante él[47].

Pero, lo más frecuentemente (el género obliga), demanda, igual que Snéfru, que le encuentren un hombre que «sea capaz de decir algunas hermosas palabras y frases escogidas, que Mi Majestad se divertirá en escuchar[48]». Keops (o Cheops), presa del aburrimiento y «habiendo recorrido todas las habitaciones del palacio a la búsqueda de alguna diversión, sin encontrar ninguna», hace venir a sus hijos los príncipes y les ruega que lo distraigan con alguna historia de su invención. Muchos siglos más tarde, Amasis se hace contar historias de amor cuando, habiendo bebido demasiado la víspera, confesaba encontrarse «en un estado de gran ebriedad e incapaz de ocuparse en nada». El rey tiene pues junto a sí un «jefe lector y redactor de escritos» al que puede recurrir; pero si, por otra parte, está informado de la existencia de un «buen hablador», «quiere aprovechar la oportunidad»: «Que sus palabras nos sean relatadas por escrito, a fin de que las escu-

46. DCE, art. *Osiris, Edfou*; E.Drioton: «Le Théâtre égyptien», *Pages d'égyptologie*, 1857, págs. 217-375.
47. RC, pág. XX, págs. 80 y sigs., pág. 78.
48. RC, pág. XX, 91; Snéfru, fundador de la IV dinastía, hacia 2650, padre de Keops.

chemos.» Y la conclusión casi ritual es: «Esto agradó a su corazón más que cualquier cosa en todo el país»[49].

«Se puede atribuir a la elaboración secundaria el recurso al "relato-pretexto" que encuadra el cuento», estima G. Posener[50].

Es posible. ¿Pero esta «elaboración secundaria» no es decisiva para la aparición del «fenómeno literario»?

«El folklore egipcio, como el de todos los pueblos, encierra tesoros de cuentos populares. Se transmiten oralmente y están perdidos para nosotros, salvo cuando recibieron el derecho de entrar en la literatura escrita —siempre que ésta subsista» dice también G. Posener[50].

Por mi parte, me pregunto si este modo de ver no es anacrónico. ¿Estaba el pueblo de los fellahs egipcios en condiciones de elaborar lo que nosotros llamamos un folklore? Para mí, profano, esos cuentos parecen más bien «intelectuales» que «populares» y pienso que más probablemente habrán nacido en el medio de los escribas que en las veladas en las chozas. Los temas mismos de la mayoría de los cuentos parecen exigir conocimientos bastante extensos, y emitiría la hipótesis de que, por el contrario, el goce literario, y luego la demanda literaria (así como el privilegio de la inmortalidad) se extendieron cada vez más a partir de los Grandes, hacia capas cada vez más amplias. Después del Primer Período Intermedio de perturbaciones revolucionarias, el proceso fue ampliamente iniciado en el Imperio Medio, pero será necesario pasar el Segundo Período Intermedio y llegar a las dinastías XIX y XX (las de Ramsés —Nuevo Imperio o Segundo Imperio Tebano; de 1400 a 1100 a. C. aproximadamente) para encontrar «la bella época de los cuentos populares[51].»

Veamos lo que dice Jean Yoyotte del arte popular: «un arte sin originalidad propia, salvo las figulinas de tierra cruda, que se contentan con copiar las obras de los maestros de los talleres reales[52]».

Pero sólo los estudios de los especialistas podrán aportarnos precisiones sobre este punto.

49. RC, págs. 71, 70, 41, 69. Amasis es un rey de la XXIV dinastía (576-526). Las «historias de amor» serían un anacronismo en el Imperio Medio, sólo aparecen en el Nuevo Imperio.

50. DCE, art. *Contes*.

51. RC, pág. XVIII.

52. *Histoire de l'art*, Encyclopédie de la Pléiade, 1, 1961, pág. 2162; véase pág. 368.

3.2.2. ¿De dónde toman su materia estos cuentos? Esto es lo que nos interesa ver ahora para constatar en otro plano el cambio de función de lo escrito.

1. Es un campo en que la imaginación, exaltada por el fervor, *se ejercita pronto*: la magia-religión, la *mitología*. Pero, en los cuentos, está la mayoría de las veces mezclada a la vida cotidiana bajo la forma de lo «maravilloso» (*el pastor que vio una diosa*; el *náufrago* que llegó a la «isla del Ka», es decir las almas que sobreviven después de la muerte; *Un prodigio bajo el reinado de Djéser*; *El marido engañado* en que un cocodrilo de cera, vuelto a la vida por una fórmula mágica, se apodera del amante; *El cuento de las remeras*, en que el jefe-lector de Snéfru, Djadjaemonkh, para encontrar el colgante de una remera que había caído al agua, «pronunció algunas palabras mágicas, luego colocó una mitad del agua del lago sobre la otra mitad y halló el colgante [...] Pero el agua, que alcanzaba una altura de doce codos, llegó a tener veinticuatro codos cuando fue puesta otra vez en su lugar; *El mago Djedi* que sabe volver a colocar una cabeza cortada y profetiza a Keops su descendencia...). La *profecía*, uniendo la historia y lo mágico, se convierte en objeto de risa, como en las aventuras de *Horus y Seth*, en que los dioses llevan una vida mediocre, están dotados de costumbres y de vicios vergonzosos[53].

Esta inspiración mágico-religiosa seguirá amplificándose en el Nuevo Imperio.

2. Los temas históricos se reducen en el Imperio Medio a la mención de los faraones célebres del Antiguo Imperio, con la profecía de su descendencia. Se volverán más frecuentes en el Nuevo Imperio: el cuento de *La Querella de Apopi y de Séqenenré* parece inspirado en los acontecimientos del Segundo Período Intermedio[54]. Sobre todo *La toma de Joppé* tiene como punto de partida un episodio de las guerras de conquistas de Tutmosis III (1504-1450), bien conocido por sus *Anales*: «las grandes estelas relataban sus hazañas»[55]. Pone en escena a Djéhouti, uno de sus

53. RC, págs. VII, IX, 26..., 29...; 73; 74...; 80...; 178... Véase «Clio», pág. 264.

54. RC, págs. VIII, 131 y sigs.

55. DCE, art. *Thoutmosis*.

generales que existiera realmente: la copa de oro con la que fue recompensado se encuentra en el Louvre. Pero un siglo y medio más tarde (el manuscrito es de los alrededores de 1300) la historia se ha convertido en leyenda: como no puede tomar la ciudad de Joppé, Djéhouti saca al príncipe al exterior y lo mata con el cetro real, tal vez dotado de virtudes mágicas; luego introduce a sus soldados ocultos en grandes cestos[56]. *La princesa de Bakhtan* se basa en una anécdota del reino de Ramsés II[57].

3. Pero, en la misma época (Nuevo Imperio) constatamos un proceso inverso y complementario: mientras que la «materia histórica» se ha convertido en «materia literaria», recíprocamente el cuento literario puede convertirse en ocasión de propaganda moral y política —sin dejar por eso de ser cuento literario. En el *Cuento profético*, vemos a «Snéfru, desocupado, (buscar) un hombre capaz de divertirlo con sus bellas palabras y frases escogidas». El sacerdote Nefertohou le relata el final del Antiguo Imperio y el Primer Período Intermedio. Su propósito es «sin duda alertar a quienes tenían la responsabilidad del poder contra el retorno de semejantes calamidades y obligarlos a sacar del pasado una enseñanza para el porvenir». «Se indigna contra los indiferentes». Luego entra en éxtasis y profetiza el nacimiento de un rey salvador, Amenemhat Iro, fundador de la XVI dinastía. «Se puede suponer que fue compuesto bajo este rey,.tal vez con el designio de afirmar la dinastía y de asegurar el éxito de la restauración.» Pero esto no le impide ser «muy conocido [...] leído, estudiado, copiado», considerado como «clásico» en las escuelas de escribas, junto a la *Historia de Sinué* o del *Cuento del Oasiano*[58].

«Para afirmar el poder de su dios, los sacerdotes imaginan una historieta emotiva (*Princesa de Bakhtan*)[59].» *Verdad y mentira*, cuya gran novedad es personificar por primera vez las abstracciones, muestra la victoria del bien sobre el mal[60].

56. RC, págs. 125-128.
57. RC, pág. VIII.
58. RC, págs. 91-97; véase DCE, art. *Littérature*: «Para promover su causa, el usurpador de Amménémès I (se trata del mismo rey — Y.E.) lanza un cuento profético.»
59. DCE, art. *Littérature*.
60. RC, págs. VIII, 159 y sigs.

4. Finalmente, los cuentos se nutren en gran medida en el contenido de la vida individual. La famosa *Historia de Sinué* es el mejor ejemplo de esto. Sinué (o Sinuché) es un personaje histórico, un cortesano de Amenemhat (Ammenemés) I (1991-1962), quien, después del asesinato de ese rey usurpador, huye de Egipto por temor a verse implicado en complicaciones políticas. Es recogido por los beduínos, funda una familia y se convierte en jefe de tribu.

En frases ágiles y coloreadas, el cuento nos muestra las etapas de su nueva existencia, su lucha contra un rival celoso, su triunfo, y la prosperidad material a que llega. Pero no puede olvidar su patria lejana, y el mal del país se apodera de él. Luego le llega una amnistía por un edicto del nuevo soberano, Sesostris I, (hijo de Ammenemés).

Es recibido en la corte, y el cuento termina con la descripción de la bella sepultura que se le ha preparado en medio de las de los infantes reales.

El punto de partida es «la autobiografía más o menos verídica que Sinué, como todos los nobles egipcios, había probablemente hecho grabar sobre una pared de su tumba.» Pero sus aventuras habían herido las imaginaciones e, inmediatamente después de su muerte, fueron «noveladas». El manuscrito dataría del reino siguiente, el de Ammenemés II, hijo de Sesostris I (1929-1895).

También *El Náufrago* contiene elementos biográficos de algunos años anteriores (entremezclados con maravillas); y las *Desventuras de Unamón* habrían sido redactadas poco después del retorno de este mensajero de Ramsés XI[61].

Los viajeros, los navegantes, son quienes suscitan el mayor interés y sus biografías se convierten naturalmente en «novelas[62]». Por más que mienta quien viene de lejos — ¿acaso no produce el acceso a la literatura un «mentir-verdadero»? En el *Cuento del Náufrago* leemos: «Escúcheme, príncipe, pues estoy exento de imaginación» —fórmula típica del que inventa. «Cuán feliz es aquel que puede relatar lo que ha experimentado, una vez

61. RC, págs. VII, IX, 1 y sigs.; DCE, art. *Sinouhé, Amménémès, Sésostris*.

62. El término es de G. Lefebvre: RC, pág. VII. Es retomado por el DCE (pág. 313). La Historia de Sinouhé comporta en egipcio 315 líneas — 21 páginas en RC.

pasados los acontecimientos penosos!»[63] —no es sólo un mentir-verdadero, sino una desdicha-dichosa.

5. La literatura transforma todo lo que se le presenta, y no hay texto que no pueda ser convertido en literario: el *Cuento del Oasiano* nos presenta simplemente un habitante de un oasis (en realidad un rico comerciante, que «vendía desde Uadi Natrun hasta Herakleópolis toda suerte de mercancías exóticas y raras»[64]), Khunanup, que ha venido a la «capital» a presentar una causa contra un bandido. Como es un «buen hablador», el Gran Intendente Rensi informa a su rey, Nbkauré (X dinastía, hacia 2000). El soberano, carente de distracciones y aburrido, quiere «aprovechar la ocasión». Ordena a Rensi que haga retardar el asunto, tomar por escrito los discursos del Oasiano, y llevarle una copia, «a fin de que los escuchemos».

Después de esta introducción, el cuerpo del cuento está constituido por los nueve discursos que pronuncia Khunanup. El conjunto comprende cerca de 430 líneas, «junto con *Horus* y *Seth* el más copioso de todos los textos literarios egipcios».

Gustave Lefebvre, que profesa gran reverencia a los egipcios, se asombra, no sin alguna ingenuidad, de que la retórica ocupe en sus textos un lugar tan considerable y que los temas sean «fáciles»... Admiramos todavía una vez más la transmutación de un discurso utilitario en «hecho literario».

Se puede hacer una relación de las imágenes: el timón, el estay, la plomada, la balanza, el cocodrilo, la caza y la pesca; antítesis: «¡Sombra, no te comportes como el sol!», alegorías: «la mentira de viaje», «juegos de palabras», repeticiones, aliteraciones, consonancias; y también, según G. Lefebvre —pero ahí ya entramos en el dominio de lo subjetivo—, «exageración, afectación, preciosismo [...], ingenuidades [...], pero también sabor, humor, incluso reales bellezas». Se puede al menos notar objetivamente la variedad del tono: el Oasiano adula, amonesta, insulta, implora, aconseja..., pero, por el contrario, su discurso es «frecuentemente deshilvanado»[65].

Sin duda tenemos aquí una versión «mejorada» de los alegatos originales. Sin embargo sabemos por otra parte que los diver-

63. RC, págs. 33, 36.
64. DCE, art. *Oasis*.
65. RC, págs. 41 y sigs.

sos «juegos» de letras, de palabras y de frases, se encontraban ya en los textos jurídicos. En realidad, uno podría preguntarse si no es artificial la distinción que hacemos nosotros entre poesía y prosa en esta época.

6. Para terminar, observemos el procedimiento corriente de desarrollo de los cuentos, que consiste en amalgamar varias historias, sin cuidarse demasiado al comienzo por la coherencia del conjunto —sólo más tarde el cuidado por la coherencia (por lo demás relativo y que sólo puede definirse históricamente) llevará a utilizaciones creadoras de los elementos primitivos, y también a la creación de elementos «cohesionadores». Citemos *El Náufrago...*, pero especialmente el *Cuento de los dos hermanos*, «amalgamas de dos cuentos, que un "rapsoda" del siglo XIII reunió hábilmente» (Maspero) —sin embargo la segunda parte ignora ciertos episodios de la primera, que está enriquecida con episodios tomados de la mitología[66].

4. *Conclusión* ¿Sería entonces la literatura sólo un «pasatiempo»? Tal vez[67], podría serlo, (un poco como ese «buen sillón que nos descansa de las fatigas» con el que Matisse un buen día comparó el arte). Sobre todo, lo que me parece esencial, es que el «tiempo libre» ganado por los progresos de la «civilización» tiene siempre la tendencia a llenarse, y ése es uno de los factores de la «reproducción ampliada de las necesidades», en el transcurso de la cual apareció la «necesidad literaria», la «necesidad estética». Pero inmediatamente deja de ser sólo algo para llenar un vacío y su aptitud para procurar un placer *sui generis* se expresa frecuentemente por la fórmula de conclusión: «Y esto agradó a su corazón más que cualquier otra cosa en todo el país», fórmula plenamente válida, si no para los reyes y los grandes, al menos para los escribas, «intelectuales» de la época. En efecto, si el escrito literario sólo raramente tiene en los cuentos un valor moral y político... ¿no es ya este «instrumento de la vida del espíritu», esta especie de «máquina para pensar» (y sentir) de la que hablaba Marc Le Bot según Eisenstein[68]?

66. RC, págs. 31, 36; 137, 148, etc.

67. Es la opinión de Georges Posener, para quien los cuentos «no buscan otra finalidad que divertir al lector» (DCE, art. *Contes*).

68. *La Pensée*, nº 97, mayo-junio de 1961, págs. 99-100.

CAPÍTULO III

El Nuevo Imperio

Sumario y extractos

[0. La expansión del lujo, sobre todo después de Amarna.]

1. El arte plástico atonista (amarniense) rompe con el arte tradicional egipcio y se interesa por la naturaleza y la vida íntima: influencia de la ruptura religiosa sobre la ruptura artística; la imaginación creadora se *libera* de impedimentos formales; es influenciada por la ideología de la época. ¿Pero conquista realmente este arte su relativa autonomía estética?

. . . .

La ruptura con el conformismo religioso trae aparejada una ruptura con la tradición artística. El arte liberado llega ahora a expresar la personalidad individual, los sentimientos íntimos. Con esto, la estética se enriquecerá considerablemente. ¿Pero, en esa época y para los contemporáneos, constituye un «fenómeno estético»? Nada permite afirmar que sea otra cosa que la manifestación de su misticismo.

Tenemos aquí un primer ejemplo de un importante cambio de estilo artístico provocado por circunstancias religiosas y políticas. ¡Pero, una vez más, cuidado con los contrasentidos!

Las relaciones entre el arte y la religión, principal expresión de la ideología de una formación social, son complejas y variables. Desde la prehistoria, hemos visto que la magia da al arte un impulso decisivo. Igualmente, en los alrededores de los años 3000, se produce lo que Jean Yoyotte llama el «milagro egipcio»:

se constituyen, «en algunos decenios», al mismo tiempo que las estructuras económicas sociales y políticas, las de la religión y el arte egipcios. «Las consideraciones rituales habían al mismo tiempo alentado y suscitado los avances técnicos[1].»

Pero, tras este impulso inicial, todo se fija, y todo tipo de particularidades artísticas, debidas en parte a múltiples casualidades, quedan erigidas como cánones.

. . . .

Sin embargo, Jean Yoyotte analiza en este arte estático «factores de evolución y de diversidad»: 1. «la necesidad de materializar mejor los mitos y reproducir mejor la vida»; 2. los cambios sociales, políticos y económicos; 3. las «especulaciones teológicas y escatológicas», que suscitaron «la renovación de las formas arquitectónicas»; 4. los cambios en la vida cotidiana (moda vestimentaria...); 5. las influencias extranjeras (sirio-egeas) en el Nuevo Imperio[2].

Estos factores no son de ningún modo independientes unos de los otros, el factor 2 (económico-social y político) actúa, por un lado, materialmente a través de los medios de todo orden que procura a los artistas y, por otra parte, ideológicamente, por intermedio del factor 3... En cuanto al factor 1, nos llevaría a error no comprender que lo «mejor» de que habla Jean Yoyotte es complejo y relativo: por una parte, se trata de un compromiso entre una observación mejorada del espectáculo de la realidad y las convenciones rituales —compromiso en que la primera se va imponiendo lentamente a las segundas en el transcurso de milenios; por otra parte, se trata de una progresión de la seguridad del *trazo*, de las combinaciones de líneas, de la riqueza de los colores, de la composición de conjunto...

Los artistas, técnico-funcionarios, obligados a observar las reglas estrictas en *las grandes composiciones oficiales*, se muestran mucho más libres en los personajes secundarios, servidor o enemigo, en las partes «secundarias» del cuadro, en las escenas de la

1. *Histoire de l'art*, Pléiade, págs. 111..., 113..., 141...
2. *Ibíd.*, pág. 165-166.

vida familiar, en las «naturalezas muertas»: es en éstas donde ensayan por primera vez la riqueza de los colores[3].

«Se entretenían» también «dando libre curso a su imaginación y a su pincel en los ostraca que nos permiten conocer un arte espontáneo y lleno de vida»[4].

. . . .

Desde el Imperio Medio la personalidad del monarca influye en el arte.

Se constata «la generalización del modelo real»: las divinidades masculinas y femeninas reproducen los rasgos del rey. «Y, más aún, en el transcurso del Imperio Nuevo, se constata un cierto parentesco de fisonomía, a veces una quasi-identidad entre los rostros "idealizados" de los particulares y los del soberano [...] Es más bien por la «generalización del modelo real» y no por consideraciones de gusto que habría que explicar la analogía que se descubre entre los dulces perfiles de Amenofis III, de Ramosé, de Khemhat, de Kheruf y de sus parientes y compañeros, el hecho de que los hijos y los grandes servidores de Ramsés II presenten la nariz aquilina, la boca fina y el cráneo oblongo que se ve en la momia del ilustre rey [...] La misma teoría tendría que rendir cuenta de la moda que prevaleció en la época amarniense consistente en dotar a cada personaje (incluso a la reina Nefertiti cuyos bustos de estilo realista modelan una imagen totalmente diferente) un cráneo alargado, un rostro prognato, formas gastadas, un vientre en punta y carnes blandas y flacuchas, en resumen, una constitución análoga a la de Akenatón[5].»

3. *Ibíd.*, pág. 294.

4. DCE, art. *Ostraca* (véase también el art.. *Dessin*. Los ostraca (singular *ostracon*) son sobre todo tiestos de alfarería recuperados que, a causa del precio elevado del papiro, servían como borradores o cuadernos de escolar para escribir o dibujar.

5. Jean Yoyotte, Pléiade, págs. 167-170: «La búsqueda de la personalidad descansará especialmente en el rostro. Esta búsqueda es llevada más o menos lejos según las obras, según las épocas, según los artistas. Son escasas las figuras "tomadas al vivo" (según la expresión propia de los egipcios). Los estigmas de la edad se representan a partir del Imperio Medio, pero no, por lo demás, porque el modelo sea realmente anciano, sino para expresar que es un hombre experimentado y respetable. Habitualmente se borran las verdaderas fealdades de un rostro, pero el retrato, en yeso o dibujado, ya sea más "ideal" o más "realista", será "caracterizado" en los monumentos de calidad.»

Una observación: la formulación de Jean Yoyotte permite pensar que atribuye al *gusto* (como otros al «sentido estético») una existencia «psicológica» independiente de las circunstancias históricas, de la ideología... Por el contrario, me parece que puede considerarse como establecido que el gusto no es otra cosa que el comportamiento adquirido de juicio, modelado por circunstancias socio-históricas.

. . . .

Akenatón canta en un *Gran himno* «su entusiasmo maravillado, texto embriagador del que se sabe inspiró directamente uno de los *Salmos*». Sin duda alguna este «embriagarse» es, en Jean Yoyotte que escribe esta frase, de naturaleza estética: coloca implícitamente al *Gran himno* en el referente de la literatura universal. No se puede dudar del «embriagamiento» del rey y su séquito. Pero su sentimiento, sin duda, era ante todo religioso. Lo mismo sucede con los *Pequeños himnos*, compuestos por los cortesanos, por ejemplo, ese general Aï que más tarde, cuando llegó a ser rey, fue un buen devoto de Amón[6].

. . . .

Una vez extirpada la herejía, el estilo de Amarna se abandona progresivamente. Las escenas de la vida cotidiana se eliminan... «La gazmoñería hace desaparecer súbitamente de los banquetes a los jóvenes desnudos femeninos y lleva incluso al usurpador de una tumba de la XVIII dinastía a vestir a los sirvientes con pintura blanca[7].»

. . . .

6. DCE, art. *Akhnaton, Amarna, Aton, Hymnes*. Según P. Gilbert (Pléiade) pág. 239, los himnos a Atón sufrieron la influencia de la poesía profana.

7. Yves Yoyotte, Pléiade, págs. 298-300. Sin embargo, esta reacción no fue inmediata: «Una vez encontrada la ortodoxia, los escultores de los talleres reales no pudieron olvidar de golpe las creencias que los habían inspirado, ni los cánones extraños que habían seguido durante más de treinta años» (pág. 355).

Según P. Jouguet y J. Vandier[8], «la decadencia, bien previsible a partir del reino de Amenofis III, [...] y retardada por algunos años» (por la renovación completa de Amarna en ocasión del reino de Amenofis IV-Akenatón) «sólo se hace realmente manifiesta a partir del reinado de Ramsés II (1298-1232)[9]».

Observemos de paso que precisamente al estilo de Amarna aplica Pendleburg el término de «decadencia» (en el comentario de la plancha III) y retengamos lo que esta aplicación puede tener de subjetivo, influenciada manifiestamente por consideraciones ideológicas —ejemplos mucho más recientes ya nos han prevenido al respecto. Jean Yoyotte se expresa así acerca de Ramsés II: «Es deplorable que su gusto por lo grandioso y un cierto barroquismo haya traído consigo una degradación en las artes[10].»

Ésta parece ser la opinión más comúnmente aceptada por los especialistas actuales.

¿Es posible atribuir la persistencia durante más de un siglo de la influencia amarniense al hecho de que los mayores artistas, los que estaban a cargo de las tumbas reales y de los grandes templos, pudieran resistir mejor que los técnicos subalternos a las presiones ideológicas y, en consecuencia, ver en ello un fenómeno de autonomía estética, al enfrentar lo estético y lo religioso? Sería tentador hacerlo. En todo caso, no hubo, parece, en lo que concierne a las artes plásticas, más que una primera tentativa pronto apagada. Pero se debe proseguir el estudio. Veamos lo que escribe Jean Yoyotte:

«El estudio filológico de los términos que sirven para calificar las cualidades de un objeto fabricado revelará tal vez el nacimiento progresivo de la noción de lo bello "laico", distinto de la noción de eficacia mágica. Parece, en efecto, que los letrados del Nuevo Imperio iban, por gusto, como aficionados, a visitar las necrópolis antiguas [...] Habría que elaborar una historia de las reacciones estéticas de los egipcios. Hay un hecho que desde ya es

8. *Les Premières civilisations*, págs. 232-233.

9. *Ibíd.*

10. DCE, art. *Ramsès*. Véase también *Histoire de l'art*, Pléiade, págs. 356-359, y particularmente pág. 357: «Sería difícil imaginar que el estilo ramésida haya sido el resultado de una corrupción del estilo post-amarniense. Corresponde sin duda a una nueva concepción del arte, dictada por el mismo rey, y que comporta invenciones e investigaciones propias que pueden disgustar, pero que no por eso son menos originales.»

notable: los monumentos egipcios que más impresionan la sensibilidad de los aficionados modernos, tanto los prevenidos como los indiferentes, son aquellos que, según las mismas inscripciones, fueron construidos para los más altos dignatarios y las más importantes divinidades (por lo tanto por los artistas más apreciados de la corte)[11] ».

El «turismo» sería, en efecto, un buen indicio de la estetización —del nuevo funcionamiento social, estético y no sólo religioso— de los monumentos. Pero es posible que en el Nuevo Imperio (igual que las Cruzadas en la Edad Media) estos viajes adquirieran, en la conciencia de los propios letrados, motivos religiosos. En todo caso, veamos lo que escribe al respecto Serge Sauneron:

«Seguramente los egipcios viajaban mucho al interior de su propio país, pero el turismo parece haber tenido poco lugar entre sus preocupaciones. Los graffiti que se encuentran frecuentemente en las tumbas o sobre los muros de los templos perpetúan el recuerdo de giras de inspección o de peregrinajes, más que de viajes turísticos. Hasta aquí, conocemos muy pocas inscripciones que describan un viaje de placer; existe un grabado sobre el muro de una capilla de Saqqara: «El año 47 de Ramsés II [...] el escriba del tesoro Hadnakthé vino a hacer una excursión y a divertirse al oeste de Memfis, con su hermano Panakhti, el escriba del visir»; y la vista del desierto, y también la de las tumbas de la necrópolis de Memfis, le inspiran pensamientos de eternidad: «Oh, todos los dioses [...] dadme un buen tiempo de vida [...] y que pueda yo recibir una bella sepultura tras una hermosa vejez [...]». Pero el tono general de estos graffiti es el de la admiración ante los monumentos antiguos, como lo testimonian los textos cursivos de Meidum, de Beni Hassan y de Saqqara: «El escriba Amosis vino a ver el templo de Djéser; le pareció que contenía el cielo, y el sol naciente.» [...] El gusto por el arcaísmo, muy vivo a partir de la Época Saíta, llevó seguramente a los egipcios a interesarse por los monumentos antiguos; pero sólo con la época griega comienza, en el valle del Nilo, el verdadero turismo[12] .»

11. J. Yoyotte, Pléiade, pág. 145.

12. Serge Sauneron: DCE, art. *Tourisme*. *Saqqara* es la planicie donde se encuentran las sepulturas de más de veinte reyes, desde la I dinastía, incluidas las grandes pirámides. La primera inscripción data de mitad del siglo XIII; época Saíta: 664 a 525; época griega: 330-30 a. C.

Por el contrario, mientras que hasta entonces el himno no era más que una letanía de epítetos, una cadena de frases que recordaban la actividad del dios, la enumeración de las ciudades y de los santuarios en los que era adorado..., en resumen «un pobre género literario», tras el *Gran himno,* de Akenatón, «los himnos que se dirigían a Amón mismo, en las épocas siguientes, supieron darles el mismo tono personal con que el rey reprobado había sabido hablar de su dios», su «lirismo sensual» y su «religiosidad íntima», su misticismo[13].

¿A qué se debe este tratamiento diferente de las artes plásticas y del arte del escritor? Una de las razones es que el segundo tal vez ya ha adquirido en gran parte su autonomía relativa con la aparición de la literatura. Sin embargo, subsiste todo un sector importante de escritos mágico-religiosos que, creo, no fue alcanzado por la extensión del sentimiento estético. El famoso *Libro de los muertos*, por ejemplo, sólo es una colección de fórmulas[14].

2. Pero es innegable que el «sector literario» adquiere una importancia creciente. Por ejemplo, sobre todo a partir de la XIX dinastía, con la constitución de un Imperio que iba desde Siria hasta la cuarta catarata, comienza «la bella época de los cuentos populares», cuyo contenido se enriquece de historia, de moral. Lo que es nuevo sobre todo, en estos cuentos, es el lugar que ocupan las «historias de amor». En los textos del Imperio Medio, la importancia de la sexualidad-amor era muy reducida; algunas frases dispersas, por ejemplo, en *Sinué*: «Todos los corazones ardían por mí; las mujeres y hasta los hombres lanzaban suspiros»; en el breve *Cuento del marido engañado*, si bien la mujer del jefe-lector Ubaoné «pasa un día feliz» con el «burgués» Nebka, esto es sólo un pretexto para la intervención del cocodrilo de cera que adquiere vida.

Por el contrario, *El príncipe predestinado* (manuscrito de la XIX dinastía) es una especie de prefiguración de «La Bella durmiente del bosque», y «el más antiguo ejemplo conocido de un rey que ofrece su hija al que cumpla una hazaña». El príncipe

13. J. Yoyotte: DCE, art. *Hymnes, Aton.*
14. J. Yoyotte: DCE, art. *Livre des Morts, Textes Funéraires.*

vuela hasta la ventana de la torre donde ella está encerrada a treinta y seis metros de altura. «Ella lo besó y lo acarició por todo el cuerpo.» El padre encolerizado quiere echarlo. «Pero la jovencita lo abraza y jura por Dios, diciendo: Por Ré-Harakhti! Si me lo quitas dejaré de comer, dejaré de beber y moriré inmediatamente! [...] Si lo matáis, cuando se ponga el sol ya estaré muerta. No lo sobreviviré más de una hora!»

El *Cuento de los dos hermanos* relata en la primera parte una historia «psicológica» (retomada después en varias oportunidades); la mujer de Anup al ver al joven hermano de su marido, Bata, se enamora de él: «Hay en tí una fuerza y veo tu vigor cada día. [...] Entonces, el joven se transformó en un leopardo rabioso, a causa de los malos propósitos de ella para con él, y ella tuvo miedo, mucho miedo [...] "¡Y qué! tú eres para mí como una madre, tu marido es para mí como un padre, y es mi hermano mayor, el que me ha criado. ¿Por qué me dices esas cosas horribles? ¡No me las digas nuevamente! ¡No se lo diré a nadie y nada logrará que esto salga de mi boca!"

»Ella fue entonces a buscar grasa y sebo y volvió falsamente como quien ha sido derrotada... se acostó y fingió estar enferma.» Luego relata a su modo la historia a su marido: «Él me dijo: "Ven, pasemos juntos una hora [...]" Pero yo no le escuché: "¿Acaso no soy como tu madre?" Él tuvo miedo. Me pegó. Si permites que él siga viviendo, yo me mataré [...] Entonces el hermano mayor se convirtió en un leopardo [...]

»Quiso matar a Bata, pero éste prevenido por sus vacas, huyó, hasta que pudiera explicarse con su hermano: "Has querido matarme a traición, instigado por una desvergonzada." Y, para probar su buena fe, fue a buscar una caña cortante y se cortó el miembro; lo arrojó al agua y el siluro se lo tragó [...] Perdió sus fuerzas y se volvió miserable. Su hermano mayor sufrió excesivamente [...] Se volvió [...] Tenía las manos colocadas sobre la cabeza y estaba cubierto de polvo (en señal de duelo). Cuando hubo llegado, mató a su mujer y se la dio a los perros, luego se sentó, lamentándose por su hermano menor.»

En la segunda parte, que tiene poca relación con la primera, Bata (se olvida aquí por completo de que estaba castrado) es engañado por la mujer que le fabricara el dios Khnum: «Era más bella de cuerpo que toda mujer en todo el país, y todo dios estaba en ella [...] Él la deseaba más y más...»

También en *Verdad y mentira*, Verdad, librado a los leones, se escapa y es recogido por una dama que, «al ver la belleza de su cuerpo,» se enamora de él...[15].

3. Por otra parte, también en la XIX dinastía «los cantos de amor hacen su aparición en la literatura». «Estos versos debían ser recitados o cantados en los banquetes con acompañamiento de flautas y de arpas». Georges Posener exalta su «lirismo»: «En ellos la pasión es discreta, las emociones tienen un tono gracioso, abundan imágenes y comparaciones sutiles.» Cita: «tu piel es como la baya de la mandrágora»; «tu amor está en mi carne como una caña en brazos del viento». «Como el *Cantar de los cantares*, que se inspira en una vena semejante, estos poemas llaman a los amantes "hermano" y "hermana". Tanto el uno como la otra toman la palabra para describir su felicidad o su impaciencia. "Oh, que puedes llegar hasta tu hermana. — Como una gacela acosada se agita en el desierto. — Sus patas vacilan, sus miembros se debilitan. — El pánico ha conquistado su cuerpo..."; "Si viene el viento, es hacia el sicomoro — Si tú vienes..."[16].»

«Verte es la luz de mis ojos. Me acurruco junto a ti [...] ¡Qué bello es mi tiempo! Que pueda durar eternamente, cuando duermo contigo [...] Hermoso es el lugar por donde me paseo, cuando tu mano está sobre mi mano» —así cantan otros poemas. El más desarrollado sin duda es el de la *Gran enamorada*, que habría sido compuesto por una cantante para divertir al soberano (XX dinastía, hacia 1300?). Comprende siete estancias de unos veinte versos. Según P. Gilbert, podía ser recitada o cantada y mimada, con acompañamiento de laúd, o incluso de una pequeña orquesta. Tres estrofas son dichas por el amante y cuatro por la amante. El amante enumera las bellezas de su amada: «Más bella que todas las mujeres, como la estrella que se levanta al comienzo de un

15. RC, págs. XVIII, 13, 74-77, 114-115, 121, 138-139, 144-150, 161, 165. G. Lefebvre traduce como «burgués» el término *nds* y comenta: personaje que «no tiene acceso, como los nobles, a la corte, pero digno de consideración por su estado, su talento, su fortuna» (pág. 97, n. 9). Según J. Yoyotte, *nedjes* significaba «pequeño», y a lo largo de los «oscuros progresos» del Período Intermedio llegó a significar «burgués» (DCE, art. *Societé*).

16. DCE, art. *Poésie amoureuse*; véase también P. Gilbert, Pléiade, pág. 236 y sigs.

nuevo año. — Luminosa y perfecta, brillante de color. — Seduce por la mirada de sus ojos. — Y encanta por las palabras de sus labios [...] Su cuello es largo y su seno brillante. — Su cabellera lapis-lázuli. Su brazo supera al oro. Sus dedos flores de loto. Estrechamente ceñida por debajo de su cintura. — Tiene las piernas más hermosas que sus otras bellezas. Y noble es su paso cuando marcha sobre la tierra...»

La amante describe su turbación: «El amigo con su voz turba mi corazón. Por su causa se apodera de mí el sufrimiento [...] Mi *corazón se me escapa.* Desde que recuerdo el amor que tengo por tí [...] Está fuera de su lugar. No me deja buscarme un vestido, ni *adornarme con mi abanico,* [...] *maquillarme* los ojos [...] No te conduzcas conmigo como un tonto, mi corazón [...] Reposa, mantén *la calma* [...] *No permitas que la gente diga de mí:* Ésa es una mujer extraviada por el amor [...] Corazón mío, no te me escapes [...] ¡*Él* me miró cuando *pasé!* [...] ¡*Que mi corazón* estalle de júbilo! [...] ¡Ah! si mi madre conociera mi corazón, entraría en su casa al instante [...] Entonces iría yo *hacia mi amigo, lo abrazaría* delante de todos los suyos, ya no lloraría a causa de la gente, y me alegraría de que lo sepan.»

Y llega la separación: «Hace siete días que no veo a la amante. El mal se ha deslizado en mí. Siento los miembros pesados. Ya no conozco mi propio cuerpo... Mi salvación es que ella entre aquí. Que la vea y estaré curado. Que abra los ojos, y mis miembros rejuvenecerán. Que me hable y seré fuerte. Que yo la bese, y ella apartará el mal de mí. Me ha abandonado durante siete días![17] »

En esta poesía, junto a los juegos de sonido y palabras, aparece un nuevo elémento formal: «Cada estancia comienza y termina por una alusión al número de la estancia[18] », lo que sólo es perceptible en la traducción de la séptima («Siete días»).

Si bien estos poemas son frecuentemente «discretos», el erotismo no está totalmente ausente de ellos: lo atestigua el papiro de Turín «en que los jugueteos de un sacerdote calvo y una coqueta de Tebas son detallados con trazo grosero y glosados con comentarios libertinos[19] »; o ciertos fragmentos del pa-

17. P. Gilbert: *La Poésie égyptienne*, págs. 61, 68-78; véase Erman: *Die Literatur*, págs. 310-311...
18. P. Gilbert, pág. 69.
19. DCE, art. *Erotisme.* Estos papiros serán «finalmente» publicados. (J. Yoyotte).

piro Harris 500: «¡Oh! ¡Por qué no seré su esclavo negro, aquel que está junto a ella! ¡Vería todas las formas de su cuerpo! [...] Si ella me da un beso con sus labios entreabiertos, me embriago sin necesidad de cerveza [...] Si tratas de acariciar la cara interna de mis muslos [...][20]».

Es interesante observar que precisamente a partir de la XIX dinastía dejó de ser lícito andar desnudo. La «ola de pudibundez» llegó incluso a suprimir de las pinturas a las bailarinas, o «a vestir las que no lo estaban suficientemente»[21].

El amor tal vez sea una «invención del occidente medieval», como piensa Denis de Rougement. Es que, como la estética, ha debido ser inventado por cada civilización. ¿Pero no será la primera de estas «invenciones» la del Nuevo Imperio de Egipto?

4. Ya hemos visto la historia convertirse en materia de cuentos a partir sobre todo del Nuevo Imperio (III, II, 3.2.2.). En esta misma época, bajo Ramsés II, que tenía el «gusto por lo grandioso», aparece la «epopeya»: «hizo cantar su victoria de Qadesh en uno de los textos más largos de la literatura faraónica[22]».

20. G. Maspero: «Los cantos de amor del papiro de Turín y del papiro Harris 500», Journal asiatique, 8a. serie, t. 1, 1883, especialmente pág. 17; G. Maspero: *Causeries d'égyptologie*, págs. 183 y sigs.: *La Poésie amoureuse des Egyptiens*, especialmente pág. 186; Erman, *Literatur...*, pág. 305, que da las traducciones: «*Küsse ich sie und ihre Lippen sind offen, so bin ich fröhlich... ohne Bier*»; «*Wünschst du meinen Schenkel zu streicheln, so wird meine Brust dich...*» Sobre el mismo tema, puede observarse en el *Cuento de Horus y Seth* el episodio que habría sido insertado por un rapsoda, en el papiro Chester-Beatty (XX dinastía), donde vemos a Hathor hacer un gesto impúdico para alegrar a su padre Ré: este gran dios, enojado, se acuesta sobre su espalda y pasa un día solo. «Hathor, Dama del sicomoro del sur, descubrió su KAT.S (órgano femenino) ante la cara del dios. Entonces el gran dios se rió, se levantó y volvió a ocupar su sitio». (RC, págs. 180, 182, 187-188). Este mismo cuento relata «con detalles cómo Seth-el-Malvado sodomiza a Horus-el-Bueno y cómo éste sin embargo logra recoger entre sus manos el semen del malvado» (Etiemble: *Histoire des Littératures*, Encyclopédie de la Pléiade, 1, 1955, pág. 55; véase en la misma obra, P. Gilbert, pág. 244.)

21. E. Drioton: *L'Art et l'homme*, I, pág. 151; J. Yoyotte, Pléiade, pág. 300.

22. DCE, art. *Littérature, Ramsès II*; P. Gilbert, *Poésie...*, pág. 19 y Pléiade, págs. 242-243. La palabra epopeya es aproximativa y no recubre exactamente los textos relativos a Qadesh (Jean Yoyotte, 15 de febrero de 1974).

Drioton y Vendier mencionan además de este poema de Pentaur (sobre la toma de Qadesh), «la gran inscripción de Mineptah, los textos de Medinet Habu [...][23] ».

En este aspecto, Egipto está atrasado cinco o seis siglos con respecto a Babilonia (epopeya de *Gilgamés*, siglo XIX a. C.)[24].

5. ¿Qué idea se hacía el escriba, escribiente convertido en escritor, acerca de su oficio, de su arte? Estamos bastante bien informados sobre ese aspecto por numerosos textos, y especialmente por una gran cantidad de cartas que se han encontrado. Redactar una carta es «un arte difícil; los escribas principiantes lo aprenden en la escuela estudiando los modelos; nos han llegado numerosas colecciones de los mismos. Los pedagogos incorporan en estos mensajes ficticios preceptos morales]...] La epístola se convierte así en una especie de expresión literaria[25] »; y G. Maspero ha podido titular una de sus obras: *Du genre epistolaire*[26]; aquí tenemos otro ejemplo de pasaje de una forma de escrito utilitario a la literatura.

Desde el origen del uso de la escritura, el valor social del escriba es considerable. «Los príncipes reales se reservan de algún modo el derecho de hacerse esculpir estatuas como si fueran escribas; el famoso *Escriba en cuclillas* del Louvre representa a un alto dignatario de la V dinastía[27].»

Pero este valor se basa en su utilidad social: el escriba sabe leer, escribir y contar, y además es el burócrata sobre el cual reposa toda la administración del Imperio: «El escriba es quien impone los tributos al Alto y al Bajo Egipto y también es quien los percibe; es él quien hace las cuentas para todo lo que existe. Todos los ejércitos dependen de él. Él conduce a los magistrados ante la presencia del Faraón [...] Él dirige todo el país; todo asunto

23. «Clio», pág. 495.

24. Véase Conteneau y Dhorme: *Les premières civilisations, op. cit.*, págs. 156 y sigs.; Ch. Virolleaud: *Littératures*, Pléiade, 1, págs. 262-267, *L'Epopée de Gilgamesh*, texto inglés establecido por N.K. Sandars (versión 1972). Traducido y presentado por Hubert Comte, Editéurs Français Reúnis, 1975.

25. DCE, art. *Lettres*.

26. G. Maspero: *Du Genre épistolaire chez les Egyptiens de l'époque pharaonique*, París, 1872, (sigla GE). «Uno de los géneros más fecundos de la literatura faraónica» (pág. 24).

27. DCE, art. *Scribe*.

queda bajo su control [...] Como él mismo trabaja en los escritos, el escriba no tiene que pagar impuestos.»

La profesión de escriba «es más provechosa que cualquier otra profesión».

«Te salva de la labor, te protege de todos los trabajos; te evita cargar la azada y el pico: no precisas llevar a cuestas una espuerta; te dispensa de manejar el remo. Te evita el tormento, no estás bajo las órdenes de numerosos amos, de una multitud de superiores. Pues, de todos los que ejercen un oficio, el escriba es el jefe [...] Sé escriba para que tus miembros sean lisos y tus manos se mantengan suaves, para que, vestido de blanco, puedas salir, magnífico, y los cortesanos te saluden[28].»

Así habla el escriba de sí mismo cuando desarrolla el tema de la *Sátira de los oficios*. La primera sátira conocida, la de Khéti, data del Imperio Medio. Este tema será retomado incansablemente en el transcurso de los años siguientes. Las sátiras se apiadan con inspiración de las desdichas del campesino, cuya condición no ha cambiado prácticamente con el correr de los siglos: la tierra generalmente no le pertenece, y, además de su incesante labor, sufre las exacciones de los escribas que colectan el tributo, acompañados por guardias armados con garrotes: «Dicen: ¡Entrega el grano! cuando no lo hay. Golpean rudamente al fellah, es agarrotado y arrojado a un pozo, se hunde cabeza abajo. Su mujer es agarrotada delante de él, sus hijos encadenados[29]»

El obrero no es tratado con mayor consideración: «Los dedos del herrero son como objetos hechos de cocodrilo, es más hediondo que un huevo de pescado[30].»

El soldado: «Le quitan los hijos, lo encierran en un campo. Un buen golpe doloroso en el vientre, un golpe que lo derribe en el ojo, un golpe que lo atraviese en la ceja...»

El refrán es siempre: «La suerte del escriba es la mejor[31].»

Estas cartas evolucionan de manera instructiva a través de las edades, en el contexto de una cierta evolución social: «Hasta allí, esta literatura expresa las ideas de las clases gobernantes. Con el

28. DCE, art. *Scribe*.
29. DCE, art. *Satire, Paysan*.
30. GE, pág. 50.
31. DCE, art. *Armée*.

Nuevo Imperio, la palabra pasa al pequeño medio cultivado de los escribas[32].» La sátira se hace entonces más audaz: ataca incluso al sacerdote[33] o al capitán: «¿Por qué dices que el oficial de infantería es más feliz que el escriba? Deja que te cuente la extensión de tus miserias...[34]»

Pero las cartas expresan algo más que esta superioridad material del oficio del escriba. Lo más interesante es ver qué valor espiritual otorgan los escribas a la profesión de escritor, cuando se practica con arte. Los escribas, que gustan rivalizar entre sí (como antaño, sin duda, los talladores de sílex), haciendo muestras de erudición a propósito de nombres geográficos bárbaros o de palabras de ortografía difícil, no dudan en criticarse los unos a los otros: «Tus frases entremezclan esto y aquello, todas tus palabras están al revés y no tienen encadenamiento. ¡Cuán deformada está cada palabra que nace de tu lengua! ¡Cuán débiles son tus frases! Vienes a mí envuelto en la confusión y cargado de errores[35].»

Por el contrario «el escriba de élite [...] ¡Qué goce su lenguaje! [...] Todo lo que sale de su boca está cubierto de miel, hace crecer así los corazones y las flores[36].»

Que (mil años antes que Platón) esté inspirado —por Thor, el dios Ibis, el patrono de los escribas, la «lengua de Ptah», el «corazón de Rê» (el corazón era el órgano del pensamiento)— ¿no será una invención mitológica de los escribas?

«Ven, Ibis venerable —así lo invoca el escriba— [...] hazme experto [...] Mis numerosas obras, eres tú quien las haces: por eso se encuentran entre las obras maestras[37].»

También, haciendo la competencia al escultor «modelador de vida», se jacta de conferir la inmortalidad: «Yo eternizo tus virtudes por medio de mis escritos[38].»

32. DCE, art. *Sagesses.*
33. DCE, art. *Satire.*
34. GE, pág. 41.
35. «Clio», pág. 497; *Lettre du scribe Hori à Amenemme*, Erman y Ranke: *La civilisation égyptienne*, trad. Charles Mathieu, Payot, 1952, págs. 499-500. Véase también GE, págs. 112-113.
36. GE, págs. 106-107.
37. DCE, art. *Thot*; GE, págs. 25-26. Se observará aquí lo que tiene de *relativo* la *autonomía* de lo *literario* en relación con lo *religioso.* Pero no habrá que olvidar que lo religioso mismo sólo tiene una autonomía relativa en relación a lo *real vivido.*
38. GE, pág. 96.

Pero el desarrollo tal vez más notable se encuentra, bajo forma de interpolación, en una recensión ramesídea de la *Sátira de los oficios* (manuscrito Chester-Beatty, IV, XX dinastía): «Estos escribas [...] sus nombres duran para siempre, por más que hayan partido, una vez acabada su existencia, y que todos sus parientes hayan sido olvidados. No levantaron para sí pirámides de bronce, ni hicieron estelas sepulcrales de hierro, ni supieron dejar herederos, descendientes que pudieran invocar sus nombres; pero se crearon herederos con los libros y sabidurías que escribieron. Construyéronseles puertas y salas que cayeron en ruinas, sus sacerdotes han partido, sus lápidas sepulcrales están cubiertas de tierra, sus sepulturas olvidadas; pero sus nombres son evocados a causa de las obras que escribieron, tan perfectas eran; el recuerdo de aquellos que las han creado es eterno.[39] »

O también, en otra traducción: «Pero su nombre es pronunciado a causa de los libros que hicieron, porque son hermosos [...] Útil es un libro, más que una estela trabajada, más que una muralla bien construida [...] El hombre pereció, su cuerpo convertido está en polvo [...] Pero lo escrito perpetúa su recuerdo...[40] »

Así, lo escrito ha adquirido una nueva función: la de conferir al escritor la inmortalidad, no una inmortalidad mágica, sino la única que es racional imaginar: la supervivencia en la memoria colectiva. El escritor se encuentra así elevado al rango de los reyes (los primeros nombres registrados son los suyos) y de los héroes.

Sin embargo, la interpretación de este texto no carece de problemas. En efecto, como ejemplo de escritores «inmortales» están los autores de las *Sabidurías*, como Imhotep[41] , al que cita. Por otra parte, los únicos escritos que van firmados son aquellos que tratan de asuntos graves[42] . Los otros, las poesías amorosas como los cuentos, son tan anónimos como las obras del arte plás-

39. P. Gilbert: *La Poésie égyptienne*, pág. 98. La traducción que damos aquí es de Georges Posener: DCE, art. *Ecrivain*.

40. Traducción de P. Gilbert, págs. 98-99 (y también Pléiade, pág. 245).

41. Recuerdo que en un principio, Imhotep no ha pasado a la posteridad como escritor («escriba»), sino que, para el común de los mortales, era ante todo un dios-curandero. Se trata pues aquí de una verdadera anexión por parte del escriba en el Nuevo Imperio (distorsión de un mito).

42. Véase DCE, art. *Ecrivain*.

tico (sólo son mencionados tradicionalmente al final los nombres de los escribas que las recopiaron[43] —como sucede con la *Chanson de Roland*). Por lo tanto el sentimiento colectivo no estima a sus autores dignos de esta posteridad de la que habla el papiro Chester-Beatty IV.

Es verdad que se debe matizar esta afirmación: el manuscrito de un escriba no se presenta habitualmente como un «libro». Recoge frecuentemente varias obras o extractos, cuyo conjunto puede a veces parecernos desparejo: «El contable Khaemuesé volvió a copiar, atrás de un registro, una vieja Sabiduría[44] ». Por otra parte, al copiarla, parece que se asimila a la obra, que pertenece al fondo común de los letrados y no a un «propietario» garantizado por la ley —a veces incluso, a mi parecer, es el copista el que la hace ingresar en la *literatura*[45] . Evidentemente tiene el derecho —se podría incluso decir tal vez que es su deber de escriba— de mejorarlo, y lo que nosotros llamamos «interpolaciones» (nosotros que querríamos conocer el estado primero de un texto, tal como ha surgido del cálamo de su «autor» —pero, incluso entonces... ¿No era acaso la resultante de innumerables lecturas, conversaciones, fundidas es verdad en una meditación que culminaba en una escritura?...) No es de otra naturaleza que la corrección, el enriquecimiento que un escritor aporta al retomar su «primera obra», o un manuscrito que ha quedado en el cajón, releyéndolo a la luz de sus experiencias «personales», interindividuales, sociales (entre las cuales se cuentan sus lectu-

43. «Se hizo, desde el comienzo hasta el fin, conforme a lo encontrado en escritura en el manuscrito del escriba de los dedos hábiles, Aménô, hijo de Ameny — que viva [...] en salud! (al final del *Náufrago*, pág. 40). «Se hizo felizmente, en paz, dado como tarea por el Ka del escriba del tesoro Quagabou [...] (al) escriba Ennena, el poseedor de este libro. El que hable mal de este libro, tendrá en Thot un adversario» (al final del *Cuento de los dos hermanos*, RC, pág. 158), etc.

44. DCE, art. *Scribe.*

45. Si bien sería tentador relacionar este fenómeno con aquel por el cual los artistas «objetores» o «conceptuales» firman y exponen utensilios o textos gramaticales, matemáticas, y, antes que ellos, Marcel Duchamp su porta-botellas en la Armory Shaw, sería necesario hacer resaltar las diferencias esenciales en la concepción social de la estética y en el proyecto. Sin duda el escriba no tiene la menor idea de que confiere un valor estético al texto que copia, que para él es lo que es, incluso con ese valor. Pero volveremos a esto cuando sea oportuno.

ras), a la luz del «espíritu del tiempo». La escritura egipcia es lenta y permite —se podría decir determina— mucha reflexión sobre ella misma...

Por otro lado, no deja de ser significativo que este texto haya sido interpolado en el elogio del escriba de la *Sátira de los oficios*: el elogio del escriba en general. Se puede pues proponer una interpretación.

1. Del conjunto de los documentos surge que se ha especificado una idea-sentimiento *literario* (estético) reconocible porque no considera lo escrito (algunos escritos) sólo en función de su utilidad (práctica, mágico-religiosa, socio-política...) sino como portadores (posibles portadores) de otro valor, *sui generis*, valor apreciado por el escritor, que gusta de *escribir*, por el lector-auditor que gusta de *leer* (o escuchar leer), hasta el punto de que *pide algo para leer*, y algunos escritos son compuestos con la función de *responder a esta demanda*. Están dotados pues de una *utilidad* de *nuevo* tipo, porque responden a una *necesidad nueva*. Y esta utilidad es de primer orden: confiere a los que mejor saben responder a ella un rol esencial, junto a los reyes y los héroes.

2. En el espíritu (idea-sentimiento) del escritor, tanto como en el del lector, este valor de lo escrito es *global*. Resulta de un conjunto de factores como saber ortografiar bien las palabras difíciles, construir bien las frases, disponer bien los parágrafos o las estrofas, jugar hábilmente con los sonidos, las palabras, sus diversos valores, relatar bien historias individuales o colectivas, reales o míticas, y enriquecerlas con la imaginación, hablar a los hombres de aquello que les interesa: el amor, la muerte... —rivalizando pues en este aspecto con los ritos mágico-religiosos.

3. Así la idea-sentimiento literario se enriquece naturalmente anexionándose cualidades morales, políticas, religiosas... Y, naturalmente, pudo así extenderse, a partir de textos escritos por una demanda literaria, con efecto retroactivo, sobre otros textos que primitivamente habían sido escritos con intenciones totalmente diversas.

6. *Conclusión*. Por primera vez en el mundo, sin duda, apareció en los medios letrados del Egipto del Imperio Medio, y se amplió, enriqueció, profundizó en el Nuevo Imperio, un comportamiento-sentimiento *nuevo* de importancia social, esencial para algunos, no despreciable para muchos, puesto que hace nacer una

necesidad específica: el comportamiento *literario*, primera forma bastante netamente diferenciada de comportamiento *estético*, relativamente autónoma, aunque en relación con las más profundas preocupaciones humanas.

El cambio de función comenzó sin duda entre los escribas, que se pusieron a escribir «por escribir», a perfeccionar y enriquecer su técnica y sus temas —y, probablemente, aún antes de estos «escritores», entre los «habladores» del eneolítico (¿tal vez del neolítico?). Pero este cambio de funcionamiento hubiera tenido una mínima importancia si hubiera permanecido en el orden individual, o limitado exclusivamente a los «maestros escribas». Fue necesario que produjera sobre el «público» un *efecto* susceptible de suscitar una *demanda* de textos «para leer» (para escuchar), y ya no para una función utilitaria, mágica o política. Así se completa el ciclo de funcionamiento, y podemos registrar la aparición de una *nueva necesidad social.*

Por otra parte, este nuevo comportamiento social habría permanecido en el campo de la diversión, del pasatiempo, si no hubiera entrado en relación, por sus propios medios, independientemente del comportamiento-sentimiento mágico-religioso —incluso si esta independencia no es más que relativa— con *las más profundas preocupaciones humanas*: la vida, la sexualidad, la muerte...

Por eso, bajo la acción de las evoluciones político-sociales y las evoluciones de la vida cotidiana, así como bajo el impulso de la curiosidad-imaginación técnica creadora, tenderá a *enriquecerse* y a *irradiarse* sobre otros comportamientos.

En tanto que las artes plásticas habían sido la vanguardia durante todos los períodos precedentes, con los progresos correlativos del lenguaje y el pensamiento, el arte de la expresión escrita (y oral) ha tomado ahora la delantera, mientras que la pintura, la escultura, la arquitectura (cualquiera que sea la importancia estética que les acordemos) parecen quedar, dentro del comportamiento-sentimiento de los hombres de la época, casi completamente fijados en lo mágico-religioso, al que dieron impulso.

Sin embargo, la literatura mantiene con las otras artes relaciones, gracias a las cuales, desde esta época, lo estético no se limita estrictamente a ella.

La música en primer lugar: si el caso del Visir Mera, aficionado a la música de cámara (véase III, 3.2.1.) parece aislado, sabemos el papel que jugaron los *arpistas*, especie de escribas especializados, para quienes la poesía no se separaba de la música. Lo mismo sucede con las canciones de amor del Nuevo Imperio, acompañadas por flautas y arpas.

El mimo y la danza, ya lo hemos visto, desempeñaron su rol en este conjunto, y si bien, como la música, no constituyen más que un acompañamiento para la poesía, son como ella inseparables del conjunto estético.

Por el contrario no existe apenas, parece ser, arte plástico profano —si se exceptúan las tinturas, esteras, telas coloreadas que decoraban las casas. Es que «el egipcio pone más empeño en preparar su morada de eternidad que en instalar su casa». Incluso los palacios estaban casi exclusivamente construidos de madera y ladrillo. Sin embargo, su decoración interior «debía ser bastante rica a juzgar por los vestigios tebanos y amarnienses de escenas campesinas que tapizaban los muros, el suelo y los cielorrasos y por las "tejas" y rosetas de loza que se incrustaban antaño en frisos y borduras de los palacios ramésidas[46]» —pero el faraón era un dios.

Sin embargo, hay que tener bien en cuenta que los pintores (salvo tal vez algunos técnicos de último orden) no eran otra cosa que escribas especializados (o tal vez, en el origen, fueron los pintores los que se convirtieron naturalmente en escribas): escribir, dibujar, pintar, se expresan con la misma palabra; la que nosotros traducimos por «escriba» designa por lo tanto al escribiente-dibujante-pintor y, por otra parte, la escritura egipcia, así como la escritura china, es dibujo. Entre las tumbas más interesantes se encuentran las de los escribas. Entre los títulos administrativos más honoríficos se encuentran los de «pintor en jefe del templo de Amón», o de «manipulador del cincel en la plaza de Maât». «A veces, en su biografía, [...] un pintor se jacta de su ciencia. A veces, un escriba decorador o un jefe escultor se representa a sí mismo en una tumba señorial cuyos cuadros ha compuesto o diseñado. Si bien estas grandes obras eran de inspiración canónica y de ejecución colectiva, el antiguo Egipto supo estimar,

46. DCE, art. *Maisons, Tombes, Palais.*

honrar, y retribuir el talento individual», nos dice Jean Yoyotte[47].

«Pero, prosigue, el mismo sentido que daba al arte excluía toda la exaltación romántica e íntima del creador de formas bellas [...] El repertorio de escenas y de "convenciones" del dibujo, esta selección de formas misteriosamente llevada a cabo en el tiempo predinástico y puesta a punto con la edad de las Grandes Pirámides, se conservan como una maquinaria preciosa. Se desea hacerlo "mejor que los predecesores", pero, para encontrar la perfección que existía "en tiempos de Rê"[48].» Se trata, en el sentido pleno del término, de un arte *académico*, y la coacción mágico-religiosa es bastante poderosa como para impedir toda creación, e incluso toda creatividad, mientras que en el paleolítico antiguo la imaginación creadora era la más fuerte[49].

He aquí por qué, sin duda, a pesar de los esbozos libres de los ostraca, a pesar de la tentativa de Amarna[50], el medio cultivado de los escribas, que «forjara el pensamiento egipcio[51]», no logró, o más bien no tuvo la posibilidad de imaginar que el arte plástico podía tener un valor propio, poderes propios de funcionar en relación con las más profundas preocupaciones humanas, independientemente de su papel mágico-religioso.

Cuando le hayan sido reconocidos este valor y estos poderes, sólo entonces se habrá constituido definitivamente el comportamiento-sentimiento estético.

47. DCE, art. *Artistes, Art*; véase también Pléiade, págs. 162 y sigs.
48. DCE, art. *Artistes, Art*; véase también Pléiade, págs. 162 y sigs.
49. Esto no nos impide acordarle un valor estético, variable según la cultura y la estructura del sentimiento estético de cada uno —y que ha evolucionado según las épocas desde que fue descubierto, como lo demuestra bien Jean Yoyotte en este artículo *Art*. Pero es verdad que, de un modo general, el arte egipcio es apreciado ahora en todo el mundo, y como arte particular de una época y un país tiene su lugar entre la innumerable multitud de otras formas de arte de nuestra cultura estética —y no por supuesto como modelo único, insuperable e «inmodificable», por bien que pueda funcionar estéticamente, lo que era imposible en la época de las pirámides o de Karnac.
50. Se podrían mencionar también algunos papiros ilustrados, en que la imaginación juega un poco el mismo rol que, por otra parte, el acompañamiento musical (por ejemplo el papiro de Turín). En cuanto a los *Libros de los Muertos*, «estos espléndidos manuscritos adornados con viñetas coloreadas», el texto es mágico y los dibujos «están destinados a reforzar su poder operatorio» (DCE, art. *Livre des Morts*).
51. DCE, art. *Scribe*.

¿Qué sucede con la irradiación del sentimiento estético? Aparte de los dioses, sólo los reyes y los grandes son «bellos (o buenos) de ver» (véase I, 1). Sin embargo, hacia el Nuevo Imperio, se comienza a apreciar la *gracia* de las mujeres y de los niños. Hathor no es una diosa de la «belleza». Sólo fue considerada como tal y asimilada a Afrodita en la época griega. Se trata entonces sobre todo de un sentimiento mágico-religioso extendido a los valores sociales. Sin embargo, en el nuevo Imperio, las canciones de amor nos muestran cómo, por intermedio de la sexualidad idealizada, se aprecia «por sí misma» la «belleza» del cuerpo humano.

Desde la prehistoria todos los animales están dotados de funciones míticas; animan muy frecuentemente las pinturas, especialmente los pájaros, cuyos caracteres particulares son dibujados con precisión, pero que a veces se adornan con colores fantásticos: azul, verde, rojo. Por otra parte, los perros, los gatos y los monos (junto con los enanos) sirven para la diversión profana de los grandes y sus damas. «El Egipto apreciaba como "maravillas" los dientes de elefantes y las jirafas, las pieles de pantera y los leopardos...» Pero, hasta la época romana, la marca de lo sagrado es tan fuerte en los animales (esta «zoolatría» «provoca el asombro del griego, las crueldades del persa, los sarcasmos del romano, las burlas indignadas de los Padres de la Iglesia») que no puede decirse que hayan sido admirados por sí mismos[52].

Se podría decir otro tanto acerca de los árboles y de las flores. Los templos, a veces las tumbas, los palacios, las villas ricas, estaban rodeados por un parque, con «un estanque cubierto de nenúfares, donde retozaban pájaros y peces; alrededor, árboles de toda especie, sobre todo palmeras y sicomoros, que daban sombra». Los decorados de árboles y de flores son maravillosos, sobre todo en el Nuevo Imperio. «Los nenúfares fueron para Egipto lo que las rosas —desconocidas en África antes de los griegos— son para nosotros, las flores más perfectas.» El papiro, además de sus múltiples usos (se come, se construyen barcos, se hacen taparrabos y papel). «sirve para formar espléndidos ramos»... Todo está preparado para que nazca lo que se llama el «sentimiento de la naturaleza».

Pero toda asimilación a un sentimiento moderno sería anacronismo. En Egipto, los bosquecillos son sagrados. El sicomoro es una

52. Věase DCE, art. *Animaux sacrés, Oiseaux, Faune et Flora, Chat, Singe, Maisons*, Moděle de jardin pág. 159, *Lotus, Papyrus*...

manifestación de la diosa-cielo. El loto no es lo que la rosa para nosotros: es la más sagrada de las flores, y respirarla es practicar un rito mágico, lo mismo que ofrecer a los dioses o a los muertos un ramo de papiro...[53].

Así, parece que el pensamiento egipcio, la «forma de ver» el mundo, está aún enteramente dominada por lo que he llamado el sentimiento «técnico-estético-mágico», y, en su conjunto, sólo la literatura comienza a constituir un campo estético relativamente autónomo[54].

Pero esta conclusión provisional debe ser precisada, confirmada o rebatida por la opinión de los especialistas.

53. DCE, art. *Lotus, Papyrus...*

54. A primera vista, la civilización babilónica no ofrece un cuadro muy diferente. Bajo el reinado de Hamurabi, contemporáneo del Imperio Medio egipcio, nace, parece ser, la literatura estética. Bajo reserva de un estudio más a fondo, se podría situar la «ruptura» entre el *Enuma elish*, especie de Génesis que parece de inspiración hondamente religiosa y la epopeya de *Gilgamés*, que es mucho más humana —el héroe del *Enuma* es el dios Marduk, mientras que Gilgamés es un personaje real transfigurado por la leyenda. Me parece que el elemento «novelesco», que constituye lo esencial de los cuentos egipcios, se encuentra en esta obra —no existen cuentos babilónicos ni tampoco el equivalente de las canciones de amor; los himnos, más interesantes tal vez que los de Egipto desde la época sumeria, llenos de elocuencia épica, siguen siendo escritos religiosos. (Véase Contenau y Dhorme: *Les Premières civilisations*, págs. 107-108, 125, 153-159) y Ch. Virolleaud: *Histoire des littératures*, Pléiade, 1. págs. 253-276. El sentimiento literario parece menos autónomo en Babilonia que en Egipto.

CUARTA PARTE

De Creta a la ciudad griega

CAPÍTULO I

Creta

Sumario y extractos

¿Conquista el arte plástico su autonomía?

*1. La originalidad de esta civilización proviene de su vocación marítima y comercial.

Sin embargo, no existe en ella la clase de los comerciantes.

2. Los «primeros palacios» (2000-1700).

Los «segundos palacios» (1700-1400 ó 1200). «Se vivía mejor allí que en cualquier otra parte».

La literatura (?). La música. La arquitectura. La glíptica. La cerámica. La pintura.

3. Muchos autores están de acuerdo en afirmar que este arte tuvo influencia sobre la pintura egipcia de la época de Amarna. Por lo tanto, habría que atribuir a los cretenses esta importante innovación, esta liberación de las artes plásticas. René Huyghe cree poder caracterizarla en estos términos: Se trataría de una «visión» y de una «concepción nueva del arte». Los hombres de tierra adentro están «obsesionados» por la regularidad y la estabilidad; los hombres de mar tienen la experiencia de un «movimiento sin fin». Están en «la escuela perpetua del renovamiento. No oponen a la creación inédita, de formas por ejemplo, este freno, este dique inquebrantable de los pueblos conservadores, como lo son los pueblos agrícolas».

«Al mismo tiempo, ponen fin a la creencia de que la imagen tiene un valor doblemente mágico. Y parece que incluso la ima-

gen perdió entre ellos muy tempranamente este valor simbólico, por lo tanto profiláctico, que permanece tenazmente adherido a las formas decorativas en particular.»

«Lo mismo que en todas partes, las formas usuales debieron tener en Creta un origen religioso...»

«Pero sólo son supervivencias. La imagen para los cretenses ya no tiene ningún prolongamiento secreto, ningún segundo plano religioso; deja de ser sagrada como lo eran aún en las tumbas de Egipto las reproducciones más seductoras de la vida: sólo vale por lo que es, por lo que muestra. Se convierte en un espectáculo para los ojos y una alegría para ellos.» «Prestémosle mucha atención: se ha cerrado una era primitiva del arte; éste adquiere ahora un sentido todavía desconocido que ya no perderá.»

«Al dotar así al arte con su autonomía y la conciencia del placer que procura, los cretenses eran la preparación para una Grecia que dará un paso más: Grecia comenzará a pensar ese placer, a analizarlo, a buscarlo menos en la evocación de lo representado que en el modo en que lo está y en su belleza[1].»

4. El sistema de interpretación de René Huyghe me parece válido y me había convencido. Pero la interpretación misma está fundada sobre una documentación que las nuevas investigaciones vuelven a cuestionar en relación a aspectos importantes, lo que debe conducirnos a reconsiderar en cierta medida las conclusiones.

Para empezar, los ejemplos más célebres de la pintura cretense, popularizados por frecuentes reproducciones, deben tomarse con cautela. En efecto, Arthur Evans, llevado por el entusiasmo e impregnado de una cierta cultura clásica, formado en métodos históricos y arqueológicos menos escrupulosamente prudentes que aquellos hacia los que tienden los investigadores modernos, no se contentó con constatar, con conservar: también interpretó y restauró. De 1900 a 1902, llegó, por ejemplo, a «reconstituir con cemento armado y pintura varios pisos» del «palacio» de Knosos —es verdad que con el meritorio intento de protegerlo de la lluvia. Es así como la célebre *Parisina* o el *Príncipe de las flores de lys* fueron «audazmente embellecidos», bajo la dirección de Evans que se inspiraba en la glíptica, por dos pintores

1. *L'Art et l'home*, I, págs. 174-177.

suizos, los Gilliéron. «¿Qué visitante no sintió cierta inquietud al recorrer el "laberinto" de Knosos? ¿Quién no se ha preguntado, examinando los frescos "restaurados" por el taller de Evans si el arte de los ballets rusos no había ejercido una influencia decisiva sobre la pintura cretense?», se pregunta Pierre Vidal-Naquet[2].

Muy afortunadamente, las excavaciones italianas y francesas, y luego otras, especialmente con el descubrimiento del cuarto «palacio», en Kato Zakro, en 1961, han permitido tanto rectificar la ilusión del «modernismo» del arte cretense, como confirmar los caracteres generales indicados más arriba según Paul Faure.

Pero hay otro punto más importante. Se pensaba comúnmente que la religión jugaba un papel relativamente secundario entre los cretenses, y que éstos habían construido palacios, pero no templos y, por lo tanto, se deducía que su arte era en gran medida profano. Paul Faure rechaza formalmente esta hipótesis. Para él, los edificios que desde Evans fueron considerados como palacios serían en realidad templos: «En todas las civilizaciones del mundo, los dioses han estado siempre mejor alojados que los hombres. La Creta minoica no podría escapar a esta regla [...] Se puede ver que el célebre busto de la *Parisina*, como la llamaba Evans, comparado ahora con varios fragmentos, es el de una diosa.»

El pequeño príncipe con flores de lys no era un hombre, sino un dios... «La tendencia actual de la investigación es [...] atribuir al arte del pintor una función mucho más religiosa que decorativa o estética[3].»

Paul Faure presenta en apoyo de su tesis argumentos que me parecen sólidos. Pero sólo los especialistas están calificados para discutirlos.

2. P. Faure: *La Vie quotidienne en Crète au temps de Minos*, Hachette, 1973, págs. 16-17, 332-333. Pierre Vidal-Naquet: *Raison présente*, nº 21, enero-febrero-marzo de 1972, pág. 71. El Laberinto no era, como lo creyó Evans, el palacio de Minos, sino una caverna. «Todos los exégetas modernos así lo creen» (P. Faure, págs. 171-172, 186).

3. Págs. 186-188: es necesario representarse estos templos como los de Uruk o los de Lagasch: «a la vez lugares de vivienda, santuarios, centros de administración y de gestión de vastos dominios, manufacturas y depósitos». Pero, en Creta, la parte reservada a los talleres y a las tiendas era relativamente más grande; «el clero cretense parece haber tenido más sentido comercial que el clero anatolio...» (pág. 191; págs. 332-333).

5. ¿Qué conclusión debemos sacar? Es evidente que no puede tratarse de sacar una conclusión definitiva. Pero parece que el arte cretense «no ha dejado de ser sagrado», como lo pensaba René Huyghe, y su «autonomía» frente a la religión debía ser mucho menos absoluta de lo que él decía, y de lo que yo creí, de acuerdo con él. En ausencia de literatura descifrable, nos resulta imposible saber qué idea se formaron los cretenses acerca de su propio arte.

Sin embargo, todo lo que sabemos actualmente acerca de la civilización y el arte cretense nos permite adelantar algunas conclusiones matizadas —tal vez provisionales.

Primero, se da como establecido que elementos sociales importantes, una «manera de vivir» particular, separa a los cretenses de los pueblos de los «imperios agrarios»: la existencia de un «artesanado libre y móvil», más independiente de las presiones reales o clericales; la existencia también de negocios menos burocratizados y que, bajo su forma marítima, ofrecen un amplio espacio a la iniciativa personal; contactos internacionales amplios y renovados sin cesar. Todo eso desemboca en la formación de ciudades que hacen «pensar en la futura Mileto, colonia, se dice, de la Milatos cretense» —Mileto, cuna de la filosofía.

En Knosos, no parece que el espíritu nuevo se haya abierto camino tomando sus distancias frente a la religión, sino en el interior de la religión misma: «Sí, la religión se encontraba en todas partes, pero despertaba la ciencia [...] Seres profundamente religiosos [los cretenses] dieron a la religión un color hasta entonces desconocido. Estaban más preocupados por la vida que por la muerte.»

En resumen, una religión poco apremiante, que dejaba lugar a la iniciativa individual, si es que no la favorecía. Esta variedad individual se encuentra en las habitaciones. Se expande sobre todo en la vestimenta, el adorno, el peinado —a los cuales, sin embargo, siempre se les atribuye un valor mágico: reina en ellos la fantasía, sometida sólo a los caprichos de la moda que crea, inigualados en la época. Se expande también en las artes plásticas —si bien la pintura, más que cualquier otra, queda sometida a ciertas reglas: Las «artes plásticas, parcialmente separadas de las convenciones y de obligacions que paralizaban a los artistas de la fértil Turquía, trataban de expresar ante todo el movimiento, lo imprevisto, la espontaneidad de la vida».

Así, aunque probablemente la actividad artística haya sido experimentada por los cretenses como una práctica religiosa, dieron

un paso importante en el camino de la autonomización del arte. Si pudieron dar este paso, es tal vez porque, para ellos, de un modo sin duda implícito, con un grado de conciencia que no nos es posible evaluar, la religión misma comenzaba a ser sentida sólo como una de las prácticas necesarias para realizar «el arte por excelencia»: «el arte de vivir»[4].

4. Véase P. Faure, pág. 366-367; 364; 181-182; 326, 367; 127-137, 181 y sigs.; 354-355-359; 364; 360..., etc.

CAPÍTULO II

Homero

Sumario y extractos

0. Parece, pues, que el sentimiento estético no alcanza su autonomía antes del «milagro griego».

1. El bagaje de la cultura cretense no fue transmitido íntegramente: la civilización micénica, su heredera, se derrumba hacia el 1200.

Lo que se debe explicar históricamente es una verdadera recreación del arte.

. . . .

Por lo tanto, el «milagro». Pero, incluso para Souriau que insiste en ello, que restringe su génesis a «menos de doscientos años», que insiste en subrayar que en el siglo VII, e incluso en el XI, el arte griego es todavía muy inferior al de los imperios asiáticos: Khorsabad, Persépolis, el Egipto Saíta, hasta los primeros jades de China o hasta las tumbas etruscas y que, por lo tanto, en cien años los griegos alcanzaron la incomparable perfección, con la creación del *Auriga* de Delfos (470), la historia económica y política no es del todo inexistente, puesto que considera que este «impulso» fue favorecido por la destrucción de Atenas por los persas en el 480, al mismo tiempo que por la victoria griega, y favorecido también por «medios económicos extremadamente poderosos»[1].

1. *L'Evolution du besoin esthétique...*, págs. 24-26.

Souriau quiere limitar esta evolución a «un grupo humano extremadamente restringido»: 400 000 griegos repartidos alrededor de Atenas, desde el Asia jónica a Sicilia; en cambio Louis Hautecoeur ubica este fenómeno dentro del mundo y no lo separa de los acontecimientos políticos, religiosos y filosóficos; y René Huyghe presenta un punto de vista mucho más científico, relacionándolo con la formación de un nuevo medio social: la ciudad democrática y mercantil[2] ».

Sin embargo, para algunos persiste la tentación de buscar la explicación en una especie de psicología racial: los griegos tenían un «sentimiento de lo bello» y sin duda también un «sentimiento democrático»...

¿Cuáles son pues los datos adquiridos? Ante todo, las circunstancias geográfico-económicas que habían provocado el nacimiento de los grandes imperios egipcio y mesopotámico no existían para nada en las regiones en que se instalaron los griegos, e incluso si bien es evidente que «el arte de gobernar» tiene, como las otras artes, tendencia a encontrar su objetivo en sí mismo y a devenir así «infinito en su tendencia»[3], la presión centralizadora y, por lo tanto, la necesidad de un poder central absoluto, eran allí mucho menores.

. . . .

2. *Los poemas homéricos*. Divididos en establecimientos que luego se convertirían en *ciudades*, los griegos tienen conciencia de su unidad étnica, que se basa, frente a los pueblos orientales, en la comunidad de lengua y de religión.

El primer hecho importante es que, hacia fines del siglo IX, adoptan la escritura alfabética de los fenicios, que la habían elaborado por las necesidades de su comercio en los alrededores del siglo XIII.

2. *Histoire de l'art*, págs. 112...115...182...; *L'Art et l'homme*, págs. 238 y sigs.

3. «Así como todo arte que tiene su fin en sí mismo puede llamarse infinito en su tendencia, porque busca siempre acercarse más y más a ese fin, a diferencia de las artes cuyo fin totalmente exterior es pronto alcanzado...» (Aristóteles: *De Republica*, citado por Karl Marx: *Le Capital*, Ed. sociales, Libro I, tomo I, pág. 156).

«No será solamente una escritura de tipo distinto, fonética, sino un hecho de civilización radicalmente diverso; no ya la especialidad de una clase de escribas, sino el elemento de una cultura común. Su significación social y psicológica también quedará transformada —se podría decir invertida: la escritura ya no tendrá por objeto construir archivos para uso del rey en el secreto de los palacios; responderá de ahora en adelante a una función de publicidad; permitirá divulgar y colocar igualmente ante la mirada de todos, los diversos aspectos de la vida social y política»... «Podrá satisfacer esta función de publicidad porque ella misma se ha convertido, casi al mismo nivel de la lengua hablada, en el bien común de todos los ciudadanos[4].»

Incluso antes de obtener sus frutos políticos, contribuye a la elaboración de un fenómeno literario sin precedentes, los *poemas homéricos*.

Evidentemente, la génesis de estos poemas es en primer lugar independiente de la escritura, puesto que se trata de una tradición oral que se remonta al menos al siglo XII. Pero ya se ha visto cuán poco quedaba en la *Ilíada* y en la *Odisea* de esta tradición micénica. Los aedos, que cantaban subjetivamente la antigua gloria de la patria perdida, construyeron objetivamente, sin duda con ayuda de aportes egipcios, caldeos, hititas, fenicios (incluso hindúes, según Ch. Audran) más o menos conscientemente asimilados, todo un mundo *literario* de dioses y de hombres que tenía una coherencia propia. Naturalmente, durante siglos, sólo se trata de relatos fragmentarios y diferentes según los países y según las «familias» de aedos que, al recitarlos, los crearon. En cuanto a la elaboración final, se la ubica en el siglo IX o en el siglo VIII, en las ciudades marítimas de Jonia o de las islas. André Bonnard la relaciona con violentas perturbaciones sociales desencadenadas por «el pueblo miserable», conducido por la «clase de los comerciantes», «la clase burguesa»[5].

Pero esta reconstitución es en gran parte hipotética. Si bien parece confirmado que los poemas homéricos adquieren forma en

4. J.-P. Vernant: *Les Origines de la pensée grecque*, P.U.F., 1969, págs. 31-32, 47.

5. *La Civilisation grecque*, Guilde du Livre, Lausanne, 1954, citado como referencia por C.M. Bowra: *Tradition and design in the Iliad*, Oxford 1930.

el siglo VIII[6], casi en la época en que se concluye la adaptación de la escritura fenicia a las necesidades de la lengua griega, esta unidad poética no se ha convertido aún en una realidad social sino mucho más tarde, puesto que Solón, hacia el 600, hizo una ley para que las poesías de Homero fueran recitadas por los rapsodas según un texto escrito, con la obligación de comenzar cada uno donde el precedente había terminado; y cincuenta años más tarde, Pisístrato ordenó que los poemas homéricos fueran recitados íntegramente por los rapsodas en las fiestas de las Panateneas.

En cuanto a las perturbaciones sociales de que habla André Bonnard, no es seguro que hubieran ya comenzado. Jean-Pierre Vernant sólo las ubica entre «el siglo VIII y el VII». Para él, la epopeya homérica no es un producto de la clase de los comerciantes, sino una «poesía de corte, cantada en primer lugar en las salas de los palacios», compuesta para «una aristocracia de carácter guerrero y sacerdotal», a la cual estaba entonces reservado el monopolio de la cultura. Sólo en el período siguiente, cuando, bajo el alza de las nuevas capas sociales en expansión, «la cultura griega se constituye permitiendo a un círculo cada vez más amplio —finalmente a todo el *demos*— el acceso al mundo espiritual», la epopeya «se evade» de la corte, «se amplía y se convierte en poesía de fiesta», y se transforma en un elemento esencial de la *paideia*, de la educación griega. Pero este cambio de *función* se opera sin alterar la *forma* ya fijada del texto de la *Ilíada* y la *Odisea*[7].

De la función social de los primeros poemas épicos cantados tradicionalmente y progresivamente creados por los aedos, se puede llegar a tener una idea por el texto mismo de la *Ilíada* y de la *Odisea*. El aedo iba de ciudad en ciudad, acogido por los reyes y los grandes y alegrando sus festines, como Demodocos en casa de Ulises. Acompañaba su recitado con la cítara. El aedo pertenece a la categoría social de los *demiourgoï*, junto a los profesionales del metal y de la madera, pero también junto a las cofradías de adivinos, heraldos y brujos curanderos.

6. «Los textos homéricos se remontan, en su forma actual, como máximo a principios del siglo VIII» (P. Vidal-Naquet, art. cit., pág. 67, n. 2); véase también P. Guillon: *Histoire des littératures*, Pléiade, 1, págs. 350 y sigs.: «La *Ilíada* hacia mediados del siglo VIII y la *Odisea* a fines» (pág. 369).

7. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, 1965, II, pág. 112. *Les Origines*, págs. 46-48; véase A. Aymard: *Les Premières civilisations*, págs. 470 y sigs.

«Entre la destreza técnica y la hazaña mágica la diferencia aún no es muy clara [...] Agrupados en cofradías, comparables a ciertos *gene* religiosos, los demiurgos son, en su origen, personajes ambulantes llamados al servicio de una clientela noble. Fabrican objetos de lujo, obras preciosas...»

«El personaje del demiurgo, en Homero, goza de un prestigio superior al del artesano de la época clásica.» «M.G. Dumezil, por otra parte, ha puesto de manifiesto los temas legendarios en relación con esta actividad fabricadora. En ellos se ve a los artesanos intervenir de manera decisiva en la ordenación del mundo.»

Además, la «función poética» exige una «intervención sobrenatural»: «La poesía constituye una de las formas típicas de la posesión y del delirio divinos [...] Entre la adivinación y la poesía oral tal como se practica en la edad arcaica en las cofradías de aedos, de cantores y músicos, hay afinidades, e incluso interferencias [...] El aedo y el adivino tienen en común un mismo don de «videncia» [...] Pero, contrariamente al adivino que debe responder con frecuencia a preocupaciones que conciernen al porvenir, la actividad del poeta se orienta casi exclusivamente hacia el pasado. No su pasado individual [...], sino el «tiempo antiguo» [...], la edad heroica o, todavía más allá, la edad primordial, el tiempo originario» del que tiene una experiencia inmediata, pues posee, gracias a *Mnemosine*, el «poder de estar presente en el pasado[8].»

Nos encontramos en pleno centro del dominio de lo técnico-estético-mágico-religioso.

Pero el «don divino» no excluye en absoluto para el poeta «la necesidad de una dura preparación y una especie de aprendizaje [...] Tampoco la improvisación en el curso del canto excluye el recurso fiel a una tradición poética conservada de generación en generación. Por el contrario, las propias reglas de la composición oral exigen que el cantor disponga no sólo de un canavás de temas y de relatos, sino de una técnica de dicción de fórmulas hechas y que comporta el empleo de expresiones tradicionales, combinaciones de palabras fijadas y recetas establecidas de versificación[9]».

8. J.-P. Vernant: *Mythe et pensée...*, II, págs. 44-45; I, págs. 82-83.

9. *Ibíd.*, I, pág. 83; véase lo que dice Raymond Schwab de la «memoria "laringo-bucal" de los recitantes», del «paso» y del «soplo», de la «sobrevivencia del tambor detrás de las prosodias» (*Histoire des littératures*, Pléiade, págs. 128, 138, 149 y sigs. y 1735).

Después de la copia de los manuscritos por los escribas egipcios, encontramos aquí un segundo ejemplo, en las condiciones antiguas, de lo que los teóricos modernos llaman el «trabajo del texto» independientemente de todo autor («eso habla»). Veamos más bien en ello a generaciones de autores colectivos, formados profesionalmente, sometidos a influencias sociales diversas, puesto que son «ambulantes» y, especialmente, a las influencias de los sacerdotes de cultos extremadamente variados, ya dentro del campo mismo de las religiones griegas, campo que, por otra parte, no es impermeable a las influencias venidas de Oriente, y también del sur y del norte; pero también autores cuya creatividad está poderosamente motivada, puesto que, igual que los otros demiurgos, «comprometen su reputación en una lucha por ver quién producirá la obra más prestigiosa[10]».

Justamente en el transcurso de este trabajo colectivo proseguido durante cuatro siglos se elaboran las «recetas de versificación» del *hexámetro dactílico*, que ya nos es presentado totalmente «perfecto» en los más antiguos textos escritos, y acerca de cuyas cualidades *literarias* los helenistas no han dejado de expresarse.

3. «¿Literarias?» Es necesario interrogarse acerca de qué es lo que significa, *aquí*, esta calificación. A nadie le cabe la menor duda de que el hexámetro dactílico se convirtió en una forma literaria (entre otras) en los líricos —y tampoco es dudoso que la *Ilíada* y la *Odisea* hayan llegado a ser, al menos en el siglo IV, obras literarias. Pero su origen mágico-religioso no es menos cierto.

¿Qué sucede en el siglo VIII, cuando la escritura detiene la evolución del texto?

Es verdad que la imaginación de los poetas homéricos jugó un rol esencial para crear —a partir de más o menos vagos recuerdos de expediciones militares y marítimas, reforzados y manipulados por la experiencia o los relatos de acontecimientos posteriores, a partir también de los mitos y de los cultos aportados por los aqueos y los dorios, más o menos relacionados con los que habían encontrado en su zona y enriquecidos por los que les llegaban del exterior, organizando todo este material, inventando personajes o acciones nuevas, dando a cada uno, dios u hombre, su carácter, su genealogía, su *curriculum vitae*...— alre-

10. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, pág. 61.

dedor de la guerra de Troya y del regreso de Ulises, todo un mundo de dioses y de hombres.

Pero lo que hay que señalar bien, es no sólo que ciertos personajes, Héctor, Andrómaca, Eumeo o Nausica... viven (por el habla-escritura) una vida personal jamás alcanzada por los textos anteriores, sino también que, si bien los principales son fuertemente «heroizados», acercados al mundo olímpico, es porque el Olimpo ha sido primero en gran medida comparado a la tierra. Si Aquiles es hijo de un mortal y de una diosa, esta diosa, Tetis, casada contra su voluntad por el señor Zeus, despechada al ver a su marido Peleo consumido por la vejez, madre infortunada de un héroe prometido a la muerte, no se diferencia en nada de una esposa y una madre humana, y uno no se asombra al verla espantar las moscas del cadáver de Patroclo, para complacer a su hijo... Otro tanto podría decirse de los otros dioses: de Hefestos quien, al recibir la visita de Tetis mientras está ocupado en la herrería, sucio de sudor, lava su rostro ennegrecido por el humo, sus brazos y su pecho velludos antes de recibirla dignamente..., incluso de Zeus, quien, como Agamenón, tiene problemas en hacerse obedecer por los dioses y los hombres —¡y su esposa Hera no es la última en hacerle frente[11] !

«Ya bajo la brillante poesía de las composiciones homéricas, (los mitos) parecen dotados de un valor propio, de cierta universalidad, e independientes de la religión», escribe Jean Voilquin. Y, luego de haber mostrado la fisura provocada en la magia-religión por el derrumbe de la civilización micénica y la expansión de los dorios, Jean-Pierre Vernant muestra cómo esta fisura «prepara la obra de Homero, esta poesía épica que, en el seno mismo de la religión, tiende a dejar de lado el misterio[12] ».

Si los griegos (así como por otra parte los otros pueblos antiguos) no compusieron cuentos como los egipcios, es sin duda porque su gusto por las aventuras libremente imaginadas se encontraba satisfecho por los relatos hilvanados a partir de la mitología y cosidos en conjunto alrededor de algunas grandes figuras de dioses y héroes en las obras homéricas. Pero éstas no cortan tan radicalmente como aquéllas todo lazo con la religión.

11. Ejemplos tomados al azar en los Cantos XVIII y XIX de la *Ilíada*.
12. *Les Penseurs grecs avant Socrate*, traducción, introducción y notas por Jean Voilquin, Garnier-Flammarion, 1954, pág. 7; J.-P. Vernant: *Les Origines...*, pág. 34.

«En el alba de la literatura griega, con la epopeya homérica, se cree percibir, a través de una evolución ya compleja, ya gobernada por vigorosas personalidades, de qué modo la herencia de las tradiciones sagradas provee la materia de una obra y un pensamiento ya netamente profanos o simplemente humanos», escribe Pierre Guillon[13].

Pero el pensamiento no está en la materialidad de la obra. Sólo está en el espíritu de aquellos que, en el curso de los siglos, la compusieron, la cantaron, y de los que la escucharon, y más tarde la leyeron. Para los más antiguos, sin duda, este pensamiento era religioso. ¿En qué momento se convirtió en profano? ¿Esta evolución estaba ya muy avanzada en el siglo VII? ¿No habrá sido más tarde cuando el texto ya fijado en el conjunto se recitó, escuchó y leyó con un pensamiento profano?

Así, parece que en la época en que fueron fijadas, la *Ilíada* y la *Odisea* funcionan ya sin duda de otra manera que en la época de los primeros aedos. Los rapsodas howéridos (o los Homeros de que habla E. Mireaux ¿o el Homero?) hicieron de estas obras, o de esta obra —que queda como la expresión religiosa de la ideología socio-religiosa de una aristocracia de propietarios-caballeros con frecuencia tentados por el comercio marítimo— un edificio textual de una amplitud inigualada, de una arquitectura compleja y artísticamente organizada, con detalles de palabras y períodos, de pies y de versos, hasta el plan de conjunto, una «obra literaria en formación», potencialmente capaz de funcionar —y tanto mejor cuanto que no será la única— para capas mucho más amplias. Sin olvidar que la ideología dominante es la de la clase dominante, pero es tal vez cuando esta aristocracia es desquiciada, en sí misma y fuera de sí misma, por las nuevas capas en ascenso, cuando éstas, privando a la obra homérica de su ideología políticamente operatoria, desgajando de ella la historia maravillosa la hicieron acceder al estatuto de *obra literaria*.

A través de esta accesión el hexámetro dactílico se convirtió por siglos, en una *forma literaria*.

4. La palabra καλός en la *Ilíada*. He considerado interesante estudiar el empleo de la primera palabra que significa *bello* en el primer texto conocido de la lengua que creó esta palabra.

13. *Histoire des littératures*, Pléiade, 1, pág. 62.

He contado en los 24 cantos de la *Ilíada* 221 veces la palabra καλός o uno de sus compuestos[14].

Estas palabras se refieren[15]:

— 109 veces a «obras de arte», a producciones humanas;

— 71 veces a personas humanas o divinas;

— 15 veces a animales (caballos);

— 34 veces a la «naturaleza» vegetal o mineral.

Estas «bellezas naturales» son muy frecuentemente «embellecidas» por la técnica, por la «civilización» humana;

— 10 veces a una idea moral (conveniencia social).

Es notable que la palabra está colocada 41 veces en posición de insistencia: καλός 37 veces en encabalgamiento y dos en fin de verso epíteto de una palabra a comienzos del verso siguiente, y dos veces también en encabalgamiento κάλλος: belleza.

Obras de arte. Se trata esencialmente de producciones de los demiurgos; 48 veces *armas*, repartidas como sigue:

— 19 veces τεύχεα (armas, ofensivas, o defensivas, armadura); 5 veces de éstas para referirse a las primeras armas de Aquiles, llevadas por Patroclo, luego por Héctor; 3 veces las segundas armas de Aquiles, 2 veces las de Paris, luego las de Menelao u otros guerreros famosos; sólo 3 veces la palabra es usada para personajes anónimos;

— 7 veces ἔντεα (armas, armadura particular, especie de cota de malla o de coraza) de las cuales 2 veces en general, 2 veces para referirse a las primeras armas de Aquiles y 1 vez para las segundas, 1 vez para las de Agamenón y 1 vez para las de Sarpedón. 21 veces sobre 26 se trata de armas de los guerreros de élite, y el epíteto tiene todo su valor; a veces es explicitado por el contexto: «...armas bellas... de bronce, resplandecientes (μαρμαίροντα)» (XVIII, 130-131);

— 5 veces κνημῖδες (canilleras) mientras que el adjetivo εὐκνημίς (con buenas canilleras) se aplica comúnmente a los aqueos, el

14. Para facilitar el control de este estudio, tengo las referencias a disposición de los interesados.

15. Se trata no sólo de la relación gramatical directa del adjetivo con uno o varios nombres, sino también de las relaciones indirectas: he admitido los dos términos de una comparación uno de cuyos términos estaba calificado de «bello»; las citas permitirán juzgar.

adjetivo καλός califica las obras de arte: Paris «cubre sus piernas con bellas canilleras, provistas de tobilleras de plata» (καλάς es realzada por un encabalgamiento) III, 330-331; la misma expresión exactamente en el verso IX, 17-18, esta vez a propósito de Agamenón; en el verso XVI, 131-132, a propósito de las armas de Aquiles, revestidas por Patroclo; finalmente, a propósito de las nuevas armas de Aquiles, en el verso XVIII, 459 (esta vez sin el adjetivo αργυρεοίσιν: de plata) y XIX, 369-370).

— 4 veces el escudo ἀσπίς (el escudo en general) o σάκος (escudo de madera o de mimbre recubierto de una placa de metal), más de 6 veces los detalles. Así las descripciones son las más precisas y las más evocadoras: éste es el ἀσπίς de Sarpedón, «por todos los lados igual (redondo), bello, de bronce, modelado con el martillo por el herrero, que ajustó en el interior numerosas pieles de bueyes por medio de círculos de oro» (XIII, 294-297); el ἀσπίς de Agamenón, «que-cubre-todo-el-cuerpo, trabajado-con-mucho-arte (πολυδαίδαλον), impetuoso —bello (en encabalgamiento), rodeado de diez círculos de bronce, con veinte copas de estaño, —de un blanco brillante (λευκοί, en encabalgamiento) y en medio, copas de metal negro. Alrededor se desplegaba la Gorgona de-ojos-terribles-de-mirada-espantosa, a sus lados Espanto y Terror. La correa era de plata, y en ella se enrollaba un dragón negro de tres cabezas entrelazadas que nacían de un solo cuello» (XI, 32-40).

Vemos aquí un ejemplo de arte figurativo y de imaginación creadora. ¡Pero cuánto más rico es el σάκος de Aquiles!

En el Canto XIX, Aquiles toma sus nuevas armas: «... su escudo grande y sólido, cuyo destello brilla a lo lejos como la luna», o como un fuego sobre una montaña, que desde el mar perciben los marineros arrebatados por la tempestad. «Así llenaban el aire el brillo del escudo de Aquiles, bello, fabricado-con-arte» (XIX, 373-380).

Lo mismo en el Canto XII, cuando se lanza sobre Héctor: «su escudo cubre su pecho, —bello, trabajado con arte (δαιδάλεον) (XII, 313-314).

Pero recién en el Canto XVII nos es descrita la fabricación del escudo por Hefestos (478-608). Aunque el adjetivo καλός no se refiere directamente en este pasaje a la palabra σάκος (escudo), figura 8 veces en esta descripción, y 6 veces para calificar un *detalle* de esta obra de arte. Utilizando cobre (χαλκός), estaño

(κασσίτερος —tal vez una aleación de plata y plomo), «el oro honorificado» (χρυσός τιμήεις) y la plata (ἄργυρος), Hefestos confecciona un escudo (σάκος) «grande y sólido, trabajado con arte en toda su extensión... confecciona en él cinceladuras (δαί→δαλα) numerosas —con su alma ingeniosa (ἰδυίῃσι πραπίδεσσιν —diafragma, corazón, «alma»...) (474-482) —esta primera expresión del «genio creador» se encuentra muchas veces en la *Ilíada* y en la *Odisea* siempre a propósito de las obras de Hefestos.

Se ven en ellas la tierra, el mar, los cielos... «Él confecciona (en el escudo) dos ciudades... —Bellas...» (490-491)— con toda su población —el adjetivo puede referirse a la vez al *referente*, a los modelos de ciudades reales conocidas por el poeta, y a los de los artesanos-demiurgos cuyo trabajo aquí canta, y a la «obra de arte» figurativa; lo mismo sucede con la continuación: «Ares y Palas Atenea, los dos de oro, de oro sus vestimentas, — bellos y grandes con sus armas, igual que los dioses...» (516-518; «... los bellos rebaños de ovejas (πώεα καλά) (528). Todos estos seres son representados «como mortales vivientes (ζωοὶ βροτοί)» (539).

Aquí, «cargada de uvas, una viña — bella, de oro; los racimos eran negros; — se apoyaba en estacas de plata. — Alrededor, un foso azul-negro y un seto — de estaño» (561-565). En medio de los vendimiadores, «un niño, en su flauta melodiosa (λίγεια) — toca un aire encantador (ἱμερόεν; que hace nacer el deseo), y (siguiendo esta melodía) canta un bello λινος con voz delicada; y ellos, golpeando el suelo en conjunto, — con canto danzado y gritos agudos lo acompañan con sus pies saltarines» (569-572). (Linos: hijo de Apolo y de Calíope, maestro de Orfeo — por extensión, canto compuesto por o sobre Linos). Esta vez, la obra cincelada es un poco olvidada y, a través de ella, los que se presentan como bellos son el canto, la danza y la música.

«... En un hermoso valle» (588). «Es un coro de danza que ha cincelado el ilustre Αμφιγυηέις (Hefestos), — semejante al que otrora en Knosos la vasta, Dédalo compuso para Ariadna la de los bellos rizos (καλλυπλόκαμῳ)» — aquí el adjetivo no designa un detalle del escudo (590-593). La danza se describe en 14 versos (593-606). Las jovencitas llevan «bellas coronas» (597).

La más *bella* obra de arte presentada por la *Ilíada* muestra ya los caracteres esenciales del «bello realismo» clásico.

— 2 veces el casco (o su penacho). Se trata de la fabricación del casco de Aquiles en el Canto XVIII: «Él le fabricó un casco

(*κόρυς*) fuerte, bien ajustado a sus sienes, — bello, artísticamente trabajado, coronado con un penacho de oro» (611-612). En el Canto XII, cuando Aquiles se lanza sobre Héctor, «... agitaba a su alrededor las bellas crines (*ἔθειραι*) — de oro, que Hefestos había colocado numerosas, formando un penacho» (315-316).
— 2 veces la espada (*φάσγανον*): ... Bellas espadas, con montura negra, bien enastadas (*μελάνδετα κοπῆεντα*)» /XV, 713). En el Canto XXIII, en ocasión de los juegos fúnebres en honor de Patroclo, para el combate de la pica el precio es «... una espada adornada con clavos de plata (*ἀργυρόηλον*), bella, proveniente de Tracia, robada a Asteropéo» (807-808).
— 1 hacha, la de Pisandro. «... él tomó su bella —hacha bien trabajada en bronce (*εὔχαλκον*), con mango de olivo, — largo, bien pulido...» (XII, 611-613). Nótese el efecto logrado con la colocación del adjetivo *καλή* en posición inversa al encabalgamiento (que algunos han llamado «sobreencabalgamiento»).
— 1 tahalí (*ζωστήρ*) que Belerofonte recibe como regalo: «... bellos presentes de hospitalidad (*ξεινήϊα*); ... un tahalí brillante de púrpura» (VI, 218-219).
— Se podría agregar la lanza (*αἰχμή*) de Aquiles (XXII, 319).

Entre las obras de arte figuran también 10 carros o accesorios 6 *διφρος* (caja de carro, carro), 1 *ἅρμα* (enganche - carro), 1 *ζύγον* (yugo), 2 *λέπαδνα* (correas) y 1 navío. Todos (salvo un carro) pertenecen a personajes ilustres como Hera, Aquiles, Príamo... El yugo y las correas son de oro (V, 730, 731), los carros «de suma belleza (*περικαλλές*)» (III, 262, 312, IV, 486, V, 20, XVII, 436) — «bellos, recientemente construidos (*προτοπα→ γείς*), recién fabricados (*νεοτευχέης*)»; alrededor, se despliegan las velas» (V, 193-195)[16]. El navío de Protésilas es «...el que atraviesa el mar (*ποντοπορόος*) — bello, rápido sobre el agua (*ὠκύαλος*)» (XV, 704-705).
14 vestimentas, adornos o textiles:
— 5 veces las sandalias (*πέδιλα*) de Agamenón (II, 44, X, 22), de

16. Son simplemente *καλά* los *λέπάδνα* (XIX, 393) y *ἅρματα* (XXIII, 533).

Néstor (X, 132,), de Hera (XIV, 106), de Hermes («inmortales, de oro» — XXIV, 340-341);
— 1 túnica (*χίτων*) (de Agamenón: «...suave (*μάλακον*), — bella, nueva (*νηγάτεον*)» (II, 42-43);
— 1 vez lanas (*είρια*) (III, 388);
— 1 mantilla (*κρήδεμνον*) «bella, nueva», «brillante como el sol», con la que Hera se adorna para seducir a Zeus (XIV, 184-185);
— 1 vez telas teñidas (*ῥέγεα*), «bellas, púrpuras», para el lecho de Príamo (XXIV, 644-645);
— 2 veces telas (*φᾶρος*) para el sudario de Héctor (XXIVm 231, 588);
— 2 veces «tejidos para cubrir (*πέπλος*)» — una vez, «de suma belleza», para el sudario de Héctor (XXIV, 229) — sobre todo «el tejido más gracioso (*χαριέςτατος*) y más grande... el que os sea más caro (*φίλατος*)», que Héctor pide a su madre Hécuba para que lo consagre a Atenea. Hécuba desciende hasta la habitación «donde estaban los tejidos cubiertos de bordados (*παμποίκιλοι*), obra de las mujeres de Sidón»... Toma... «el más bello por sus bordados (*ποικίλμασιν*) y el más grande, que resplandecía como un astro» (VI, 271-272, 289-290, 294-295).
— Finalmente 1 vez las coronas de las bailarinas, sobre el escudo de Aquiles, en XVIII, 597.

16 objetos diversos:
— 1 mesa (*τράπεζα*)» con patas de esmalte, bien pulida (*κυανοπέζαν εὶξον*)» en casa de Néstor (XI, 629);
— 2 cestas (*κάνηες*) en casa de Aquiles (IXm 217, XXIV, 626);
— 1 cofre (*χηλός*) «artísticamente trabajado» en casa de Aquiles (XVI, 221-222) y
— 1 cubierta de cofre (*φωριαμῶν επιδήματα*) en casa de Príamo (XXIV, 228);
— 2 tronos: uno que Hera promete como regalo a Hipnos si la ayuda a hacer dormir a Zeus, obra de Hefestos, «bello, imperecedero, de oro» (XIV, 238-239), y otro, «adornado con clavos de plata, bello, artísticamente trabajado... brillante», sobre el cual, en la morada de Hefestos, Charis hace sentar a Tetis (XVIII, 389-390, 422);
— 7 vasos: 3 *δέπας* (vaso para beber, copa), una en casa de Zeus, de oro (XXIV, 101), una ofrecida como regalo de hospitalidad por Belerofonte a Oïneo, «*ξεινήϊα καλά* (bellos regalos)... un vaso de oro con doble copa (*αμφικύπελλον*: cuyo pie ensanchado

forma copa igual que la parte superior)» (VI, 218-220)[17]... y sobre todo en casa de Néstor, «... una copa de belleza... atravesada por clavos de oro; y tenía cuatro asas, y una pareja de palomas de oro picoteaba alrededor de cada una; por debajo tenía dos cavidades. Estando llena, otro jamás la hubiera levantado de la mesa, pero Néstor el viejo la levantaba sin esfuerzo» (XI, 632-637);

— 2 λέβης (caldero con patas) y una crátera, ofrecidos como premio por Aquiles en los juegos fúnebres en honor de Patroclo: «... un λέβης que no había estado en el fuego (ἄπυρον), — bello, conteniendo cuatro medidas, y también blanco-brillante (λευ→κόν)» (XXIII, 267-268); «... un λέβης que no ha estado en el fuego, del valor de un buey, adornado con flores esculpidas (ἀνθεμόεντα)... premio de belleza (περικαλλῆς ἀεθλόν)» (XXIII, 885, 897); «una crátera de plata, trabajada (τετυγμένον); contenía seis medidas; pero en belleza triunfaba sobre toda la tierra, con mucho: pues los sidonios que trabajan con mucho arte (πολυδαιδάλοι) la trabajaron bien (εὖ ἤσκεσαν)» (XXIII, 741-743). Se ha señalado la frecuente referencia a los fenicios como artistas renombrados; y el empleo de los términos compuestos con la raíz *dal*: ahuecar, cincelar, que se encuentra también en el nombre del escultor y arquitecto cretense Dédalo.

— Por fin un ἄλεισον (vaso torneado o cincelado) que Príamo quiere ofrecer a Hermes (XXIV, 429).

— 2 flautas: la que toca Apolo en la fiesta de los dioses al final del Canto I, «de toda belleza» (603), la otra con la cual en el Canto IX, Aquiles calma su dolor: «melódica (λίγεια), — bella, artísticamente trabajada, con un puente de plata (186-187).

Arquitectura: — 5 palacios: 2 veces el de Paris «de suma belleza (περικάλλεα δόμον)» (III, 421); «La morada (δῶματ') — bella, que él mismo había construido con los hombres que eran entonces los mejores arquitectos en Troya en el suelo fecundo, — que le habían hecho una habitación, una gran sala y un patio» (VI, 313-316); el de Príamo, «de suma belleza (δόμον περικαλλέ) construido con un pórtico soleado de pilares pulidos — en el

17. Ya hemos visto antes ξείνηιον: el tahalí; otras ξεινήϊα καλά no precisadas, ofrecidas por Charis a Tetis (XVIII, 408).

interior había cincuenta habitaciones de piedra pulida, construidas unas al lado de las otras: allí dormían los hijos de Príamo junto a sus legítimas esposas. Para las hijas, del otro lado, de cara al interior del patio, había doce habitaciones de piedra pulida, con un techo, construidas unas al lado de las otras: allí dormían los yernos de Príamo junto a sus respetables esposas» (VI, 242-250); una expresión más general: «las bellas propiedades (*δόμον κείμέλια καλά*)» de la ciudad de Troya (XVIII, 290); por fin el «palacio» de los dioses: «*δῶματακαλά κατὰ πτυχάς Ολυμποιο* (en los repliegues del Olimpo)» (XI, 77).

— 3 ciudades: 2 veces Aepeia, que Agamenón promete a Aquiles para apaciguar su indignación (IX, 152, 294), y las dos bellas ciudades cinceladas sobre el escudo de Aquiles, cuya animación es largamente descrita en los versos siguientes (XVIII, 491);

— 2 veces las murallas: en el Canto XXI, Poseidón recuerda que es él quien construyó la muralla de Troya (*τεῖχος*), «amplia y totalmente bella» (446-447); en el Canto XXII, los troyanos se apoyan «en las bellas troneras (*καλέσιν ἐπαλξέσιν*)» (v. 3).

— 5 menciones concernientes a la música, ligada a la poesía y a veces a la danza: cuando los aqueos han devuelto a Criseis a su padre, sacerdote de Apolo, terminan la fiesta tornando al dios favorable a ellos por medio de «cantos mezclados con danza (*μολπή*), cantando un hermoso peán... celebrando al dios con cantos (*μέλποντες*)» (I, 472-474); en el mismo Canto, la flauta de Apolo no es sólo como objeto de arte «de toda belleza», y se puede, se debe traducir: «Ninguno fue privado (de los bellos sones) de la flauta... ni [del canto] de las musas, que respondían con su bella voz (*ἀμειβόμεναι ὀπι καλή*)» (603-604); se puede decir otro tanto de la lira de Aquiles, en el Canto IX: «Ellos lo encontraron encantando sus espíritus [con los sones] de su lira melodiosa, bella...» —incluso si por otra parte está «fabricada con arte» (186-187); finalmente, el pastor del escudo de Aquiles, que «cantaba un hermoso linos» ya ha sido mencionado (XVIII, 570).

La palabra *καλός* está tomada en un sentido «estético-mágico» en la expresión: «bellos sacrificios (*ἱέρα καλά*)», que se repite tres veces: en XI, 727 y en XXIII, 195 y 209, así como la expresión «*περικαλλής βωμός* (altar de suma belleza» — de Zeus), 2 veces (VIII, 238, 249).

Lo «bello natural». Se refiere 71 veces a personas humanas o

divinas, 15 (ó 16) a animales, 34 veces a la naturaleza vegetal o mineral.

Personas. 40 menciones a mujeres y 12 a diosas, 16 a hombres y 3 a dioses.

La palabra καλος se refiere sea a las mujeres en general (VII, 119) a las mujeres de Acaia (III, 74, 258), de la Hélade (II, 683, IX, 447), de Troya (IX, 140, 282, XXII, 155, XXIV, 698), a las de Lesbos, que «por su belleza superan a las razas de las mujeres« (IX, 130, 272), sea a las mujeres jóvenes y bellas, como Helena, la más hermosa (IX, 140, 142), Criseis (3 veces), Briseis (7 veces), Eribéa, Theano (3 veces), Kastianeïra, la concubina de Amintor, Cleopatra, Marpessa (2 veces), Diomede, Hipodemia, Dánae, Polidora, Polimela, Kallinanéira, Kallianassa, Ariadna (sobre el escudo de Aquiles).

Entre las diosas, Afrodita es mencionada 3 veces (III, 195, V, 354, IX, 389); el último ejemplo muestra bien que Afrodita es tomada como símbolo de la belleza femenina: ante los ofrecimientos de reconciliación del rey de reyes, Aquiles responde: «No me casaré con la hija de Agamenón el Atrida, aunque ella rivalizara en belleza con Afrodita de Oro, y por sus obras se igualara a Atenea.» Tetis, madre de Aquiles, es citada dos veces, una vez Démeter, Aurora, Themis, Charis, Léto.

Finalmente, Atenea y Hera, las dos rivales desdichadas de Afrodita en el juicio de Paris[18], figuran en nuestro «inventario», pero su presencia requiere observaciones particulares. Atenea sólo aparece en el cincelado del escudo de Aquiles, junto a su hermano Ares, unida a él en la forma *dual* del adjetivo «καλῶ και μεγαλῶ (bellos y grandes)»: es la expresión de la «belleza masculina»[19], que data de una época en que lo «bello» no se

18. Una sola alusión poco explícita al juicio de Paris en la *Ilíada*: en el canto XXIV, los dioses se apiadan de Héctor cuyo cadáver siempre arrastra Aquiles y quieren robárselo.

«Entonces todos los otros estuvieron de acuerdo, pero no Hera, ni Poseidón, ni la niña de ojos glaucos; permanecían como antes les había resultado odiosa, Troya la santa y Príamo y su pueblo, a causa de la ceguera funesta de Alejandro (Paris), que injurió a las diosas, cuando había venido a su casa, y en cambio cubrió de alabanzas a la que le procuró la lubricidad dolorosa (causa de dolores)» (25-30).

19. Se encuentra esta expresión καλός καὶ μέγας en la *Ilíada* (VI, 294, X, 436, XXI, 108) y en la *Odisea* (IX, 513, XIII, 289, XIV, 7, XV, 418).

distinguía aún de lo «fuerte, sano, bien construido», de una época en que aún no se sabía expresar (ni sentir) la gracia femenina. Volveremos sobre esto. En cuanto a Hera, ésta se adorna en una de las más curiosas escenas de la *Ilíada*. Viendo a los aqueos que ella protege masacrados por los troyanos a los que odia, y que tienen el apoyo de Zeus, se pregunta cómo engañar a su poderoso marido.

«Se presenta a su espíritu un excelente proyecto: ir hasta el Ida, bien equipada con sus adornos, para ver si él tiene el deseo de "dormir" junto a su piel querida, y verterle un sueño callado y tibio sobre los párpados y en su corazón compacto...»

«Primero con ambrosía quita de su piel deseable todas las impurezas, la unta y la engrasa con un aceite de ambrosía, agradable, que le había sido consagrado; desde el palacio con cimientos de bronce de Zeus que se agita, sobre la tierra y hasta el cielo se extiende el perfume. Entonces, habiendo untado su bella piel, y peinado su cabellera, con sus manos trenzó los bucles brillantes, bellos, de ambrosía, de su cabeza inmortal. Luego se vistió con un vestido de ambrosía, que para ella Atenea había tejido finamente, trabajado, bordado ricamente; broches de oro lo sujetaban a su pecho. Se ciñó el cinturón, adornado con cien franjas, fijó los pendientes a sus orejas de lóbulos bien perforados, pendientes de tres perlas finamente trabajadas: su gracia (χάρις) resplandecía. La divina entre las diosas se cubrió con una mantilla, bella, nueva. Estaba brillante como el sol; colocó en sus pies aceitados unas bellas sandalias. Luego untó por todas partes su piel con pomada, y salió de la habitación para buscar a Afrodita...»

Bajo pretexto de reconciliarse con Océano y Tetis, Hera «urdidora de trampas» viene a tomar en préstamo a su «querida niña» su «amor y su deseo con los cuales» ella «doma a todos los inmortales y a todos los mortales». «Ésta desató de su seno la correa bordada, coloreada, en la que todos sus encantos mágicos estaban tejidos: en ella estaban el amor, el deseo, las relaciones sexuales, la seducción...» En efecto, ante su vista, Zeus fue prisionero del eros... (XIV, 159-215, 294...).

Se ve todo lo que esta «belleza natural» debe al arte. En realidad, Hera «natural» sólo es aquí una materia prima, como el bronce o el oro del escudo de Aquiles, y la Hera adornada merece ser colocada junto a la obra maestra de Hefestos entre los objetos de arte.

Por otra parte, vemos aquí cuánto debe a la sexualidad la noción de «bello» —y más, precisamente, en una sociedad en que la mujer se ha convertido en un objeto para el hombre—, a los sentimientos inspirados en el hombre por la mujer en un complejo dominación-seducción.

Las partes del cuerpo que sirven de soporte a la belleza son: 15 veces las mejillas (*παρειά*); 5 veces los bucles de los cabellos (*πλοκαμός*) (debe observarse que el epíteto habitual en Helena es «*ἐυπλόκαμος*» «bien rizada» y no *καλλιπλόκαμος*»: «de los bellos rizos») y 1 vez la cabellera (*κόμη*); 4 veces los tobillos (*σφυρόν*) (pero 1 vez se trata de Menelao herido: «la sangre tiñe sus muslos bien proporcionados, y sus piernas, y sus bellos tobillos» —IV, 146-147— habrá que relacionar esta expresión con la que concierne a la piel de los heridos); 1 vez el rostro (*πρόσωπα*); 1 vez el cuello (*δειρή*); 1 vez los dedos (para la Aurora); 1 vez los ojos (*ὄμματα*), pero se trata de la sombra de Patroclo que se le aparece a Aquiles (XXIII, 66); 1 vez el conjunto del cuerpo, la estructura, el «chasis» (*δεμας*, de la raíz *dém-*, construir, de donde *δομος*, casa) —se trata de Kastianéira (VIII, 304). Finalmente, hay que considerar la piel (*κρῶς*), 7 veces. Mientras que las otras partes del cuerpo (salvo excepción) se refieren a las mujeres, aparte del ejemplo citado concerniente a la bella Hera, se trata siempre de la «bella piel» de los heridos y, aparte de una mención concerniente a Afrodita (V, 354), todas las otras conciernen a los hombres: Ares (V, 858; XXI, 398), Héctor (XI, 352; XII, 321), duelistas (XXIII, 805).

El único dios citado es Ares, dos veces por su «bella piel» herida y una vez en el escudo de Aquiles.

Aquiles (citado 3 veces) es «el más bello» de los griegos. Es «irreprochable (sin defecto: *ἀμύμων*)» (II, 673, 674), «*καλός και μέγας* (bello y grande)» (XXI, 108): es el tipo de la «belleza masculina». Cuando se arroja sobre Héctor, cubierto por el famoso escudo, con el casco de penacho de oro, «tal entre las estrellas de la noche profunda, la estrella de la tarde, que es en el cielo la estrella más bella, así resplandece el brillo de la punta aguda que Aquiles blande en su diestra» (XXII, 316-319). Aunque la palabra *καλός*, que se repite tres veces seguidas, no califica nunca directamente a Aquiles, sino a su escudo, las crines de su casco y el astro con el que es comparada la punta de su lanza, es él,

en realidad, quien resplandece, y no sólo de un brillo físico: éste sólo es el símbolo de su valor.

La belleza masculina es también atributo de Nireo, «el más bello después de Aquiles» (II, 672-673) y de Belerofonte, él también «ἀμύμων». Pero allí se añade un elemento sexual: «los dioses le habían dado la belleza y la virilidad amable «ἠνορέην ἐρατεινήν» (VI, 156); pues si ἠνορέη tomado aisladamente podría ser traducido por *virtus*: valor, el contexto, y especialmente el adjetivo, muestran que no se trata aquí solamente de fuerza y de coraje.

¿No podría decirse otro tanto de Euforbo? Si bien posee todas las cualidades viriles y fue el primero en herir a Patroclo (XVI, 808-817), cuando Menelao lo mata es comparado a una joven planta de olivo, «bello», desarraigado por el viento: «Rectamente a través de su tierna garganta fue la punta... la sangre mojaba sus cabellos, parecidos a los de Charis, y sus bucles (trenzas) atadas con oro y plata...» (XVII, 49-60).

Este elemento sexual es preponderante en Paris, en detrimento del valor guerrero: cuando Menelao, habiéndolo visto en el combate, se lanza sobre él, Paris huye; es su hermano Héctor quien le amonesta: «Los aqueos de cabeza con gran cabellera van a reírse a carcajadas, imaginándose un jefe de primer rango, a causa de su bello aspecto (εἶδος), pero tú no tienes fuerza en tu corazón, ni el menor coraje» (III, 43-45).

Más adelante, Paris, muy maltratado por Menelao, es salvado por Afrodita que lo lleva a su lecho, e incita a Helena arrepentida a que vaya a verlo, «brillante de belleza» (III, 392).

La «belleza» de Agamenón es diferente: durante una tregua, Príamo lo percibe desde las almenas; interroga a Helena: «¿Dime quién es este hombre prodigioso, quién es este aqueo ἠύς (bueno, bien, fuerte, bravo) y grande? Seguramente habrá otros más grandes en altura, pero bello como él, jamás han visto mis ojos, ni como él imponentes: pues es semejante a un rey» (III, 166-170).

Aquí tenemos el «valor social» del jefe de la clase dominante que se diferencia del simple valor físico o guerrero.

En cuanto a Patroclo y Ganimedes, se trata de un matiz especial: la belleza del compañero homosexual dominado.

Ganimedes es también «sin reproche» (ἀμύμων), pero, por otra parte, «semejante a un dios (ἀντίθεος)», «el más bello de

los hombres mortales»: «y los dioses lo han elevado por los aires para servir de beber a Zeus, a causa de su belleza, a fin de que more entre los dioses» (XX, 231-235).

El alma (ψυχή) de Patroclo muerto se aparece ante Aquiles que se ha dormido agotado por la pena: «totalmente semejante a él, con su gran talla y sus hermosos ojos, y su voz, y sus vestimentas tal como estaban alrededor de su piel» (XXIII, 65-67).

Astianax viene a agregar a este cuadro su gracia infantil: Andrómaca se acerca a decir adiós a Héctor, acompañada de la nodriza «llevando sobre su seno el niño de-pensamientos-tiernos (ἀταλάφρονα), que no hablaba todavía, el hijo querido (ἀγαπητόν) de Héctor, semejante a una hermosa estrella» (VI, 400-401).

Finalmente Héctor (2 veces), Menelao y los duelistas ya fueron mencionados a causa de su piel herida (o lista para serlo: cuando Aquiles se precipita sobre Héctor, «observando su bella piel, para ver por dónde sería especialmente vulnerable» —XXII, 321), y los tobillos ensangrentados. Es dudoso que el juicio de belleza se refiera aquí a la persona. Es la piel humana en general la que es bella, tan vulnerable frente al bronce y las armas.

Animales: Aparte de los rebaños de ovejas del escudo de Aquiles (se podrían agregar las palomas de la copa de Néstor) que tal vez sólo son bellas cinceladas en bronce, los únicos animales que son calificados 13 veces de καλλιτριχής (de las bellas crines), 1 vez de κάλλιστους (muy bellos) son los caballos, nobles compañeros de los héroes.

Vegetales y minerales: 4 dominios (τέμενος). El de Belerofonte: «... los licios le tallaron un dominio superior a los otros, — bello de viñedos (o de huertas: φυταλιής) y de tierra trabajada (ἀρούρης), para cultivar» (VI, 194-195); el que le es prometido a Meleagro: «en la ubérrima planicie de Kalidón la amable, allí lo presionan para que tome un dominio de gran belleza, de cincuenta fanegas, la mitad viñedos, la mitad tierra laborable no plantada...» (IX, 577-580); el de Sarpedón: «... un gran dominio cerca de las riberas escarpadas del Xantos, — bello de viñedos y de tierra laborable fértil para el trigo» (XII, 313-314); el que hubiera podido obtener Eneas —siempre descrito en los mismos términos (XX, 184-185).

Se trata pues de tierra *trabajada* y, por otra parte, la belleza de estos dominios participa del valor social aristocrático.

Se encuentra también en el escudo de Aquiles un «bello valle (βῆση)» donde pastan blancos corderos (XVIII, 588), y la «bella Colina (καλλικολώνη) cerca de Troya es citada dos veces (XX, 53, 151).

— 5 árboles o plantas. 3 deben colocarse dentro del campo «estético-mágico». No sólo los «bosques sagrados (ἄλσεα)» habitados por las Ninfas (XX, 8), sino el plátano y el roble (πλατάνισσοσ, φηγός): «Y nosotros, alrededor de la fuente cerca de los altares sagrados, hacemos para los inmortales hecatombes de bueyes sin defecto, bajo un bello plátano, donde corría el agua brillante» (II, 305-307); «los divinos compañeros de Sarpedón semejante a un dios lo depositan bajo un roble de perfecta belleza bajo la égida de Zeus» (V, 692-693).

Despojados de todo sentimiento religioso, tenemos la viña del escudo de Aquiles y, especialmente, la joven planta de olivo con que es comparado Euforbo al ser muerto por Menelao: «Así un hombre nutre una joven planta (ἔρνος) de olivo bien ornado de ramas en un lugar desierto, donde el agua corre en abundancia, — bello, lujurioso: es sacudido por los soplos de todos los vientos y se cubre de blancas flores; sobreviene súbitamente un viento lleno de torbellinos, y lo arranca de su asiento y lo arroja sobre la tierra» (XVII, 53-58).

— 14 veces el agua. Se trata 13 veces de ríos y una vez de agua lustral. Ninguna mención del mar.

El Escamandro o Xantos es nombrado 9 veces, el Axios 2 veces, el Titaresio y los ríos del Helesponto 1 vez. En 10 casos, el río es considerado como divinidad. La expresión reviste entonces un sentido estético-mágico; lo mismo sucede con el agua lustral.

Así, en el Canto XXI, viendo a Aquiles ensuciar sus aguas con múltiples cadáveres, el Escamandro «excita mucho el mal humor de su corazón» y «medita acerca de cómo detener el trabajo del divino Aquiles» (136-138)... Rechaza los cadáveres, pero «a los vivos los salva bajo sus bellas olas (καλά ῥέεθρα)» (238); luego ataca a Aquiles, y como éste se aferra a un olmo, el río lo arranca, y sus restos alfombran las «bellas olas» (244)... Hera llama entonces en socorro de Aquiles a Hefestos, quien quema las plantas que «en los alrededores hacen crecer las bellas ondas del río»

(352), y también las anguilas y los peces «que se zambullen aquí y allá bajo las bellas olas» (354). El río pide perdón, «... quemado por el fuego, y sus bellas olas se evaporan. Como un caldero... así sus bellas olas son quemadas por el fuego, y el agua bulle» (361, 362... 365). Hera detiene a Hefestos, y «entonces nuevamente la onda expande las bellas aguas» (383).

En este mismo Canto, Asteropeo, hijo de Pelegón, alentado por el Escamandro, provoca a Aquiles: «... Mi raza desciende del Axios de largo curso, del Axios que expande su bellísima agua (ὕδωρ) sobre la tierra, que engendró a Pelegón...» (158-160).

En el inventario del Canto II, leemos: «... Los perebos..., que en los alrededores del deseable Titaresio cultivaban sus campos, que en el Peneo arroja su agua de bello curso (καλλίρροον ὕδωρ), y no se mezcla con el Peneo de torbellinos de plata, sino que por sobre él corre como aceite, pues es un brazo del Estigio, guardián de terrible juramento» (749, 751-755).

En el Canto XII, los dioses proyectan destruir las fortificaciones levantadas por los griegos contra su voluntad: Poseidón «... hizo retroceder los ríos y la corriente, por donde antes expandían su agua de bello curso» (32-33).

En el Canto XVI, Aquiles, para ofrecer una libación a Zeus, toma una copa trabajada, que jamás ha servido para ningún otro dios «... primero la purificó con azufre, luego la lavó con bellos chorros de agua (ὕδατός κάλεσι ροῇσιν)» (228-229).

El Axios es citado sin connotación religiosa en ocasión del inventario: Pyrecmés ha traído a los peonios «desde el Axios de largo curso hasta el Axios cuya bella agua se extiende sobre la tierra» (II, 849-850).

Cuando Aquiles persigue a Héctor en el Canto XXII, «llegan a las fuentes de bello curso (κρουνός καλλίρροον), de donde surgen los dos brazos del Escamandro, uno de agua hirviente, otro de agua helada (147). «Allí cerca había amplios estanques (πλυ→νοί) bellos, de piedra», donde lavaban las troyanas (153-154).

— 1 vez el brillo de una llama (σέλας πυρός) con el que se compara el brillo del escudo de Aquiles (XIX, 375-380).

— 3 veces la estrella (ἀστήρ): con la que se compara «el muy hermoso πέπλος consagrado a Afrodita (VI, 294-295), aquella con que es comparado Astianax (VI, 401), y la «estrella de la tarde» con la que es comparado Aquiles (XXII, 318).

— 1 vez el sol (ἠέλιος), con el que es comparada la «bella mantilla» de Hera (XIV, 186).

— 1 vez la luna (μήνη) con cuyo brillo se compara el del escudo de Aquiles (XIX, 373-374..., 379-380).
— 1 vez la aurora, si se admite que en el Canto VII la expresión: «cuando nos alumbra la bella Eôs con sus dedos rosa...» se refiere al menos tanto a la aurora como a la diosa.

Puede dudarse de que sea necesario alinear entre los fenómenos «naturales» la nube (νεφέλη) «bella, dorada» que cubre a Zeus y a Hera cuando se acuestan (XIV, 350-351), si bien por otra parte «brillantes gotas de rocío caían sobre ellos (στίλπαι δ'απέπιπτον ἔηρσαι)».

La «bella moral»: — 4 veces el adjetivo neutro singular (καλον) es atributo de un infinitivo: «Por tu parte, sería bueno que perjudicaras junto conmigo a quien me perjudica» dice Aquiles a Fénix que quería reconciliarlo con Agamenón (IX, 615). «... No es bello jactarse con arrogancia», dice Menelao cuando Euforbo viene a disputarle los despojos de Patroclo (XVII, 19). En la asamblea de guerreros, Aquiles termina de hablar; Agamenón se levanta a su vez (XIX, 79-80): «Es bello escuchar al que está de pie y no interrumpirlo; pues es difícil hasta para uno que está habilitado.» — «Comienza: pues tú eres más joven de nacimiento; pues no sería bello de mi parte, ya que he nacido primero y sé más que tú», dice Poseidón a Apolo para provocarlo, en ocasión del combate de los dioses (XXI, 439-440).
— 4 veces el acusativo plural neutro (καλά) se utiliza adverbialmente: «¡Desdichado! ¡no bellamente (no cosas bellas) has puesto esta amargura en tu corazón!», dice Héctor a Paris que ha huido ante Menelao (VI, 326). «... No bellamente nos mezclaremos en esta guerra», dice Zeus a Iris (VIII, 400). «Pero vosotros, más bellamente del todo os dejáis abatir vuestra fuerza impetuosa» (XIII, 116), grita Poseidón a los aqueos a los que se esfuerza por hacer regresar al combate. «¿Quién eres tú... tú que bellamente me recuerdas la suerte de mi infortunado hijo?», pregunta Príamo a Hermes que ha venido a asistirlo (XXIV, 387-388).
— 1 vez el comparativo neutro (κάλλιον) es atributo del pronombre τὸγε (esto) retomando la expresión de una acción: «Pero él (Aquiles) habiendo cogido al divino Héctor... con sus caballos alrededor de la tumba de su querido compañero lo arrastra; esto verdaderamente no es demasiado bello de su parte ni demasiado bueno!», dice Apolo (XXIV, 50-52).

— En fin, 1 vez el neutro plural καλά es atributo de παντα (todas las cosas); «... al joven... muerto por Ares... todo es bello para el muerto» (XXII, 71,73), mientras que para el anciano «esto es muy lamentable» grita Príamos deplorando la muerte de Héctor.

5. *Conclusión*. La noción de *bello* ya ha adquirido una cierta autonomía y una cierta coherencia.

Califica en primer lugar los «objetos de arte». Se observará sin duda que todos estos objetos son (al menos en su origen) utilitarios; su primera función es servir, por ejemplo para la guerra: las armas de que se trata son ante todo excelentes para combatir. Un casco, por ejemplo, debe estar bien adaptado a la cabeza. Esta excelencia utilitaria no es independiente de la belleza: es parte integrante de ella. Lo mismo sucede con el tamaño (el escudo de Aquiles, el velo de Hécuba), el peso (copa de Néstor)... (estos mismos elementos forman parte también de la belleza masculina).

Pero, independientemente de este valor utilitario, se distinguen frecuentemente por la riqueza del material: brillo, rareza...; el oro es «honrado», es portador de una ideología aristocrática —pero, sobre todo, se distinguen por el «trabajo bello» que les ha sido incorporado— no sólo es un «buen trabajo», útil, sino un excedente de trabajo, que exige no sólo el conocimiento del oficio y la destreza técnica, sino un «espíritu ingenioso», creador de formas ornamentales. La abundancia del cincelado o de los bordados es en sí misma un elemento de belleza, igual que la variedad de colores (variedad totalmente relativa, pues, aparte de los tintes propios de los diferentes materiales, se reduce a algunas unidades). El estado de «nuevo» —la juventud— es también un componente de la belleza. Y no sólo «la fuerza de la edad», sino la adolescencia, cuya gracia se asemeja a la χάρις femenina: la palabra es utilizada no sólo para la mujer, sino para el cabello de Euforbo, para el velo de Hécuba, o para la joya de Hera. Ya hemos visto cómo se desarrolla este valor en el vocabulario egipcio (*supra*, III, I.1.4.). A quien se asombrara de esta relación entre la gracia femenina y el arte de los demiurgos, hay que leerle lo que dice al respecto J.-P. Vernant:

«Para el griego, la χάρις (gracia) no emana sólo de la mujer o de cualquier otro ser humano en quien la joven belleza hace «brillar» el cuerpo (especialmente los ojos) con un brillo que provoca amor, emana también de las joyas cinceladas, de las alha-

jas trabajadas y de algunos tejidos preciosos: el destello del metal, el reflejo de las piedras de diversas aguas, la policromía del tejido, el abigarramiento de los dibujos imitando, bajo una forma más o menos estilizada, un decorado vegetal y animal que evoca muy directamente las potencias de la vida, todo concurre para hacer del trabajo de orfebrería y del producto del tejido como un concentrado de luz viviente donde resplandece la χάρις[20].»

La cima del arte del demiurgo es la *imitación* tal como la vemos desenvolverse en algunos escudos, y especialmente en el escudo de Aquiles: ya es el «bello realismo» de la época clásica. La perfección es representar los vegetales, los animales y los hombres ὡς ζῷοι: «como vivientes» —regularizándolos, haciéndolos mas «bellos que la naturaleza, ὡς θεούς: «como los dioses». Y eso no es obstáculo para combinar, inventar formas fantásticas: dragón, Gorgona.

En un primer tiempo, este brillo, estos colores, estas formas monstruosas tienen por otra parte un efecto profiláctico: invadir al enemigo con un terror supersticioso. Tal es el caso del escudo de Agamenón. Pero, en lo que respecta al escudo de Aquiles, es evidente que el artista olvidó pronto esa función (todavía presente si se quiere en la elección de Ares y de Atenea, o de las escenas de guerra...) para no pensar más que en su arte —imaginación y técnica— con toda libertad creadora; y aquí, sin duda el aedo, luego de haber seguido minuciosamente al demiurgo, se deja llevar y lo precede...

Otro ejemplo del avance de lo «bello hacia la autonomía»; objetos de origen utilitario: espadas, calderos... adquieren una función totalmente diversa al ser elegidos como ξείνηια (regalos de hospitalidad) o como ἄεθλα (premio en una prueba deportiva). Se ve entonces que el caldero es más bello no sólo porque es nuevo, sino porque es ἄπυρος: «que jamás ha estado sobre el fuego». Así, no es su valor utilitario lo que participa en su belleza, sino el hecho de que permanecerá inutilizado, inútil. Estamos muy cerca del «objeto de arte», y del «arte por el arte» porque tales calderos, sin duda, son fabricados para no ser utilizados jamás como calderos...

20. J.-P. Vernant: *Mythe et pensée...*, II, pág. 75, n. 31.

Ya sea que permanezca como utilitario o que se le despoje de su utilidad primera, el «objeto bello» está cargado de otras funciones, y no sólo el objeto plástico, sino también la poesía, la música y la danza. Primero fue una función mágico-religiosa, que subsiste aquí, pero que ya no parece ser lo esencial. Sólo la encontramos claramente en los sacrificios, los altares, y en el peán cantado y danzado por Apolo, en algunos árboles y frecuentemente en el agua —muy poco en los mismos dioses que están muy humanizados, y para nada en las sentencias morales. Por el contrario, lo que domina es el valor social. Todo lo que es bello está cargado de ideología aristocrática, en todos los niveles[21] : desde la materia prima (el oro...) hasta las formas (penachos...) y los temas decorativos: dioses (XVIII, 516), reyes (556), amos — propietarios terratenientes (546)... Si el hecho de ser nuevo es un elemento de belleza, contradictoriamente la historia lo es también; la fabricación del objeto, su «autor» (Hefestos —pero también los fenicios), igualmente el hecho de haber pertenecido a personajes ilustres: tal espada proviene de los despojos de Asteropeo (XXIII, 808)... Los objetos de arte pertenecen exclusivamente a los reyes y a los príncipes. Ninguna persona es bella si no pertenece a la aristocracia. Los caballos son el símbolo epónimo[22] de una clase. Los dominios la caracterizan. La «belleza» moral expresa también valores aristocráticos. Pero es interesante señalar (por ejemplo respecto a Agamenón) que esta forma particular de aristocracia lleva en sí el germen de la democracia, gracias a la asamblea de guerreros, donde se aprende la técnica de la discusión y de la decisión colectiva.

21. Véase France Vernier: *L'Ecriture et les textes*, especialmente pág. 58: «La clase dominante dispone [...] de un funcionamiento [...] que penetra todas las instancias de la vida social. Esta precisión [...] ya nos permite cuestionar las teorías críticas que reducen la incidencia de la ideología dominante «sobre la literatura» a un *solo* punto de impacto o a un solo nivel.»

22. *Epónimo*: que da su nombre. Se trata de héroes que dan su nombre a un pueblo, a una ciudad. Ἱππεύς significa en Homero: (más que caballero) aquél que combate sobre un carro (el guerrero aristócrata); sólo en la época «democrática» la palabra significará «caballero», miembro de una clase que sólo será la segunda. En la época de la *Ilíada*, la división en clases era demasiado «natural» para ser institucionalizada: los miembros de la clase dominante son llamados «héroes», o simplemente hombres, aqueos, troyanos... En el Canto II, es «rey y hombre superior» el que se opone a «hombre de pueblo» (188, 198).

Tenemos muchos ejemplos de ello en los textos homéricos. En el Canto I se celebra una asamblea (que resulta mal porque se injurian: «Borracho pesado, con ojo de perro y corazón de ciervo!» — 220), pero la del Canto II es particularmente notable. Vemos allí a Ulises el reflexivo, el ingenioso πολύμητις, πολυμήχανος) persuadir a los reyes y a los jefes; pero, cuando veía a un hombre de pueblo (δήμου ἄνδρα, 198), «lo sacaba a golpes de su bastón (ϛκῆπτρον)» y lo increpaba con estas palabras: «¡Desdichado! Quédate tranquilo y escucha la palabra de los otros, que son tus superiores. Pues inadecuado para la guerra, sin valor, tú no has contado jamás ni en la batalla ni en el consejo.»

Esta belleza de esencia aristocrática se encarna particularmente en Agamenón, el rey de reyes. Pero la belleza no coincide con la aristocracia: a veces hay conflicto entre el nacimiento noble y la belleza. Entre los dioses, Hefestos, el patrón de los demiurgos, es feo y los demás se burlan de él. Pero el caso típico es el de Tersites: en contraste con su nobleza, su fealdad física es proporcional a su fealdad moral: «El más feo (αἴσχιστος, v. 216, superlativo de αἰσχρός, que significa tanto vergonzoso como feo) de los hombres que han llegado a los muros de Ilión; bizqueaba, renqueaba de un pie; tenía los hombros encorvados, el pecho hundido; terminaba en una cabeza picuda en que crecían pelos ralos». Por otra parte era «orador elocuente», pero su espíritu era «rico en pensamientos de desorden» (210 y sigs.). Fue considerado entre los griegos como el tipo del cobarde insolente. Igualmente, entre los troyanos, Dolón, cuyo «aspecto es desagradable, (εἶδος κακός)», se muestra codicioso, cobarde, hipócrita y traidor a su patria (X, 314 y sigs.).

Esta relación ideológica entre lo bello y lo bueno (bueno para la clase dirigente) subsistirá hasta la época clásica en el personaje del καλός καγαθός (bello y bueno — es decir, en realidad, «bien nacido»).

Sin embargo, desde la *Ilíada* se afirma la autonomía de lo *bello* en relación a la moral: se trata de su aspecto en sí mismo «alegre, encantador (τερπόμενον)», «encantador, deseable (ἱμεροέν)», «muy amado, muy querido (φιλτατον)», que participa de la «gracia (χάρις)» femenina, de la atracción sexual — pero también de la ternura infantil. Esta autonomía de la belleza, en iguales condiciones de nacimiento y sin consideración moral, se encarna en Helena. Cuando los viejos troyanos la ven ante las Puertas Sceas

dicen: «No hay que indignarse si los troyanos y los aqueos de buenas fortificaciones soportan desde hace tiempo sufrimientos por una mujer semejante; se parece a las diosas inmortales» (III, 156 sigs.). Se encarna también en la misma Afrodita —sin duda la diosa de la fertilidad y de la fecundidad antes de convertirse en diosa de la bondad y del amor— que ya se opone a Hera y a Atenea. Esta oposición se hará aún más clara en el mito del *Juicio de Paris* (*Cantos ciprianos*). Y Paris mismo, que ciertamente es un príncipe, pero que es flojo y cobarde, encarna a su modo esta autonomía de la belleza. Recordemos que, en un continuador de la *Ilíada*, es Paris el que con una flecha en el talón mata a Aquiles...

En la mayoría de los «objetos bellos» revisados, esta belleza relativamente autónoma sólo está implícita, y es necesario apartar los juicios subjetivos. Es difícil sin embargo no verla en la descripción del escudo de Aquiles, o de la copa de Néstor. Aparece explícitamente en el velo de Hécuba, en el colgante de Hera; y sobre todo, en un campo que tocaba más personalmente al poeta de la *Ilíada*: en la música-poesía. Incluso el concierto de Apolo y las musas, en el banquete de los dioses del Canto I, lejos del sentimiento mágico-religioso, expresa plenamente el goce sensual, por la coordinación con el festín (δαίς), que ya no es ingestión de alimentos (utilitario) sino fiesta. El aire encantador interpretado por el niño que canta un bello λίνος en el escudo de Aquiles tampoco tiene otro fin que el placer. Pero lo más notable es el canto de Aquiles, sólo en su tienda, presa del dolor de haberse visto arrebatar a Briseis y de haber sido humillado por Agamenón. Tocando su lira melodiosa, calma su corazón («tranquilizó su diafragma»: φρήνα τερπόμενον, VI, 186); más adelante: «con ella tranquilizaba su alma» («su humo»: θυμὸν ἔτερπεν) y cantaba la gloria de los héroes (κλέα ανδρῶν)» (189).

Esto es lo que me parece poder discernir en esta palabra καλός, y se puede pensar que, cualquiera sea el objeto sobre el que elige aplicarla, el poeta siente y quiere inspirar entonces un sentimiento muy poderoso y complejo, en relación con las preocupaciones esenciales de los hombres, evocando indisociablemente lo que está mejor fabricado, con la mayor habilidad técnica y más imaginación creadora; lo que es más necesario para vivir —incluido junto con lo que supera al hombre, como las fuerzas naturales inspiradoras de la magia-religión; algo que se refiere a los «mejores» de los hombres

(ellos mismos portadores de algo divino); a los más poderosos, a los más ricos, a los más valientes, a los más nobles de corazón— pero también algo que, más allá de las necesidades inspira el deseo, más allá de la estima, el amor (es decir no nuestro amor post-romántico, sino ya una elaboración mental que trasciende la sexualidad y la amistad) —tan bien unificado el conjunto, sentido como una totalidad específica por la virtud de la palabra[23] que sólo se pronuncia con una entonación expresiva, que incluso aplicada al hacha de Periandro connota la χάρις del colgante de Hera, incluso aplicado al velo más delicado, la potencia de la lanza de Aquiles, la necesidad vital de un utensilio, al mismo tiempo que la luz de un astro, y que esta totalidad puede oponerse a cada uno de sus componentes tomados por separado, a veces victoriosamente; si no en Paris, al menos en Helena.

No todos los aristócratas poseen la belleza, pero sólo ellos pueden poseerla. Los demiurgos pueden crear cosas bellas, e incluso recibir una cierta consideración, pero a pesar de todo sólo son servidores de la aristocracia. Es también el caso del aedo Demodocos (*Odisea*, VIII), e incluso del adivino Calcas, que no se atreve a hablar demasiado delante de Agamenón, pues «un rey es demasiado poderoso cuando la emprende contra un débil» (*Ilíada*, I, 80). Esto será diferente en Hesíodo.

23. No quisiera sin embargo dar la impresión de que este conjunto tiene la pureza y la claridad de formas de un cristal: más bien permanece vago y de contornos fluctuantes, como una nube. Así, el sentido de καλός parece a veces muy debilitado, su empleo deviene algo mecánico, cuando se aplica a algunas armas, a algunos carros no caracterizados; apartada tal vez de su esencia, cuando se aplica a la piel de los duelistas o a los tobillos de Menelao... Por el contrario, las perífrasis que sugieren la belleza sin emplear la palabra καλός, aparecidas desde las primeras lenguas, siguen siendo numerosas: así el pasaje concerniente a Helena en III, 156 y sigs. El término εὖ, ἐΰ (bueno, bien) tiende con frecuencia, como en el egipcio *nefer*, hacia la significación de «bello» y así lo traducen los helenistas sagaces (sería interesante hacer el estudio de este término εὖ, para precisar las diferencias con καλός), etc.

CAPÍTULO III

Hesíodo

0. Si bien se fecha igual que los poemas homéricos muy aproximativamente en los alrededores del 700 a. C., la obra de Hesíodo expresa la ideología de un período mucho más tardío, aunque también anterior a la formación de la ciudad[1].

Hesíodo era el hijo de un pequeño armador de Cumas, en Eólida, quien, arruinado, había vuelto a instalarse «en la cuna de su raza», Beocia. Obtuvo una tierra para roturar al pie del Helicón, en Asora. La llanura de Beocia conservó hasta fines del siglo V una economía agrícola. Obligado a compartir la herencia paterna con su hermano, pertenece a la categoría de los campesinos medianos, o incluso pequeños[2].

Pero, por otra parte, ejercía la profesión de aedo y ganaba premios en las ceremonias religiosas de los alrededores. Sus dos obras principales son la *Teogonía* y *Los Trabajos y los Días*, ambos escritos en hexámetros dactílicos, en una lengua mixturada de eolio y de jonio, como la de Homero.

1. *La Teogonía.* Hesíodo es ante todo un poeta religioso. No sólo la *Teogonía*, sino casi la mitad de los *Trabajos* están constituidos por relatos míticos: la más antigua exposición de conjunto de la mitología griega. Pero, lejos de ser un simple compilador, Hesíodo puede considerarse como «un verdadero reformador religioso, cuyo acento e inspiración pudieron ser comparados a los que animan a ciertos profetas del judaísmo[3]».

1. Entre 750 y 650, véase J.-P. Vernant: *Les Origines...*, pág. 48.
2. Paul Mazon: *Hésiode*, Les Belles Lettres, 1928, 8a edición, 1972, pág. VII; Halphen-Sagnac, *Les Premières civilisations*, págs. 498-499; George Thomson, *Les Premiers Philosophes*, especialmente pág. 134.
3. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 38.

(ellos mismos portadores de algo divino); a los más poderosos, a los más ricos, a los más valientes, a los más nobles de corazón— pero también algo que, más allá de las necesidades inspira el deseo, más allá de la estima, el amor (es decir no nuestro amor post-romántico, sino ya una elaboración mental que trasciende la sexualidad y la amistad) —tan bien unificado el conjunto, sentido como una totalidad específica por la virtud de la palabra[23] que sólo se pronuncia con una entonación expresiva, que incluso aplicada al hacha de Periandro connota la χάρις del colgante de Hera, incluso aplicado al velo más delicado, la potencia de la lanza de Aquiles, la necesidad vital de un utensilio, al mismo tiempo que la luz de un astro, y que esta totalidad puede oponerse a cada uno de sus componentes tomados por separado, a veces victoriosamente; si no en Paris, al menos en Helena.

No todos los aristócratas poseen la belleza, pero sólo ellos pueden poseerla. Los demiurgos pueden crear cosas bellas, e incluso recibir una cierta consideración, pero a pesar de todo sólo son servidores de la aristocracia. Es también el caso del aedo Demodocos (*Odisea*, VIII), e incluso del adivino Calcas, que no se atreve a hablar demasiado delante de Agamenón, pues «un rey es demasiado poderoso cuando la emprende contra un débil» (*Ilíada*, I, 80). Esto será diferente en Hesíodo.

23. No quisiera sin embargo dar la impresión de que este conjunto tiene la pureza y la claridad de formas de un cristal: más bien permanece vago y de contornos fluctuantes, como una nube. Así, el sentido de καλός parece a veces muy debilitado, su empleo deviene algo mecánico, cuando se aplica a algunas armas, a algunos carros no caracterizados; apartada tal vez de su esencia, cuando se aplica a la piel de los duelistas o a los tobillos de Menelao... Por el contrario, las perífrasis que sugieren la belleza sin emplear la palabra καλός, aparecidas desde las primeras lenguas, siguen siendo numerosas: así el pasaje concerniente a Helena en III, 156 y sigs. El término εὖ, ἐΰ (bueno, bien) tiende con frecuencia, como en el egipcio *nefer*, hacia la significación de «bello» y así lo traducen los helenistas sagaces (sería interesante hacer el estudio de este término εὖ, para precisar las diferencias con καλός), etc.

CAPÍTULO III

Hesíodo

0. Si bien se fecha igual que los poemas homéricos muy aproximativamente en los alrededores del 700 a. C., la obra de Hesíodo expresa la ideología de un período mucho más tardío, aunque también anterior a la formación de la ciudad[1].

Hesíodo era el hijo de un pequeño armador de Cumas, en Eólida, quien, arruinado, había vuelto a instalarse «en la cuna de su raza», Beocia. Obtuvo una tierra para roturar al pie del Helicón, en Asora. La llanura de Beocia conservó hasta fines del siglo V una economía agrícola. Obligado a compartir la herencia paterna con su hermano, pertenece a la categoría de los campesinos medianos, o incluso pequeños[2].

Pero, por otra parte, ejercía la profesión de aedo y ganaba premios en las ceremonias religiosas de los alrededores. Sus dos obras principales son la *Teogonía* y *Los Trabajos y los Días*, ambos escritos en hexámetros dactílicos, en una lengua mixturada de eolio y de jonio, como la de Homero.

1. *La Teogonía.* Hesíodo es ante todo un poeta religioso. No sólo la *Teogonía*, sino casi la mitad de los *Trabajos* están constituidos por relatos míticos: la más antigua exposición de conjunto de la mitología griega. Pero, lejos de ser un simple compilador, Hesíodo puede considerarse como «un verdadero reformador religioso, cuyo acento e inspiración pudieron ser comparados a los que animan a ciertos profetas del judaísmo[3]».

1. Entre 750 y 650, véase J.-P. Vernant: *Les Origines...*, pág. 48.
2. Paul Mazon: *Hésiode*, Les Belles Lettres, 1928, 8a edición, 1972, pág. VII; Halphen-Sagnac, *Les Premières civilisations*, págs. 498-499; George Thomson, *Les Premiers Philosophes*, especialmente pág. 134.
3. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 38.

Ante todo, los dioses de Hesíodo parecen mucho menos «humanos» que los dioses de Homero. En parte porque se remonta mucho más atrás que su predecesor, que sólo presentaba a los dioses del Olimpo, los de la tercera generación. Él se remonta a los orígenes, al *Caos* (abismo o vacío), a *Gea* (Tierra), a *Eros*, «el más hermoso entre los dioses inmortales». De Caos nacen Erebo (Tinieblas) y Noche, que crea a Éter y a Día, mientras que Gea crea a Uranos (Cielo), las Montañas, el Mar, todos éstos sin haber tenido relaciones sexuales. «Luego, se acopló con Uranos y engendró» a los Titanes, entre ellos Océano, Japet, Réa, Temis, Mnemosine (Memoria, madre de las Musas, patrona de los aedos), Tetis y Cronos, «el más joven y temible de sus hijos, y que había tomado odio a su padre» — los Cíclopes, los Cien-Brazos de cincuenta cabezas... Pero Uranos odiaba a sus hijos y, desde su nacimiento, los volvía a hundir en el seno de Gea... Por fin, Cronos acepta liberar a su madre. Ella le da una hoz... «Y Uranos vino, trayendo la Noche, todo ávido de amor, y recubrió a la Tierra completamente, y se acostó sobre ella y el hijo, desde su puesto, extendió la mano izquierda, con la derecha tomó la enorme hoz de dientes acerados y con un gesto impetuoso segó las bolsas de su padre y las arrojó tras él.» Estas bolsas cortadas por el acero, caídas en el mar de ondas agitadas, producen una blanca espuma, donde se forma el cuerpo de una joven...: es Afrodita, la bella diosa, que llega primero a Citerea, luego a Chipre. Sin embargo, de la sangre caída sobre la Tierra nacen las Erinnias, gigantes armados, y las ninfas Melias (las ninfas de los fresnos —es el bosque de lanzas— la «raza de bronce», raza de guerreros, nacida de los fresnos). Mientras que la Noche pare abstracciones, tales como Muerte, Sueño, Ensoñación, Némesis (venganza), Eris (querella), Leteo (olvido), Batallas y Crímenes (pare también las Moiras y los Keres)... Gea-Tierra y Pontos-Mar tienen una numerosa descendencia, graciosa o monstruosa, Nereidas o Medusa...

Luego, sigue el largo catálogo de los hijos de los Titanes, entre los que se destacan Estigia, hija de Océano, Hécate, hija de Febe, y sobre todo Zeus, hijo de Cronos y de su hermana Rea. Cronos ya había devorado a Histias, Deméter, Hera, Hades y Poseidón, sus primeros hijos, pero Rea sustituye a Zeus por una piedra. Criado en Creta, destrona a su padre, que vomita la piedra y a los cinco primeros hijos. Finalmente, de Japet y Climene, hija de

Océano, nacen Prometeo y Epimeteo, cuyo mito, ligado al de Pandora, es conocido y será retomado en los *Trabajos*.

El episodio de la *Titanomaquia*, donde Zeus triunfa sobre los Titanes, es el más desarrollado. Siguen numerosas descripciones, por otra parte contradictorias, del Tártaro. Por fin, los dioses olímpicos se reparten el mundo, y sigue el catálogo de los hijos de Zeus, que queda como el rey de los dioses y de los hombres.

Hesíodo no inventó estos mitos. Los tomó en primer lugar de Homero, (y sin duda de otras escuelas de aedos), de los himnos, de las tradiciones de los santuarios... F.M. Cornford (1912) mostró que algunos se remontaban al *Enuma Elisch* de los Babilonios. Guthrie (1952) encontró un texto intermedio: la epopeya hitita de Kumarbi, y George Thomson (1955) indicó las semejanzas con la cosmogonía fenicia (y, por otra parte, con los mitos polinesios)[4].

Hesíodo no se contentó con reagrupar en un todo estos mitos innumerables y diversos (por otra parte no sin contradicciones), sino que los ordenó en un mito de soberanía: «La *Teogonía* de Hesíodo se presenta así como un himno a la gloria de Zeus rey[5] ». Esta «gesta» de Zeus[6] no es otra cosa en el fondo que una «epopeya real».

Pero la mayor novedad en relación con los mitos anteriores, desde los babilonios y los egipcios, para los cuales el rey-dios todopoderoso regía el orden del mundo, es que (en contradicción con el tema general) «en Hesíodo, ya, en algunos pasajes, el orden cósmico aparece disociado de la función real, separado de toda atadura con el rito[7] ».

Esta originalidad se manifiesta especialmente en la primera parte de los *Trabajos*.

Tras una invocación a Zeus, Hesíodo desarrolla nuevamente el mito de Prometeo que, queriendo sustraer a los hombres de la voluntad de Zeus, los ha conducido a la desgracia; luego, está el

4. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, pág. 102 y sigs; *Mythe et pensée...*, II, págs. 96 y sigs.; G. Thomson: *Les Premiers Philosophes*, especialmente pág. 154. Es necesario señalar que el tema del amor (Eros, «el más bello de los dioses», Afrodita, «la más bella diosa») no tiene ningún equivalente en el *Enouma Elisch* y supone un original fenicio (págs. 162-163).

5. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, págs. 107-109.

6. Paul Mazon: *Hésiode*, Les Belles Lettres, pág. 19.

7. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, pág. 116.

mito de las razas: razas de oro, de plata, de bronce, de héroes, de hierro —«¡Quieran los dioses que yo no viva con los hombres de la quinta, sino que muera antes, o nazca después!» (v. 174-175). Es que la injusticia es la pérdida de los hombres. Sigue una amonestación a los reyes, cuyo tema es siempre la justicia: Δικέ.

Δικέ aparece ya en la *Teogonía*, en el catálogo de los hijos de Zeus: «En segundo lugar, él (Zeus) desposó a la gorda Temis, que parió a las Horas: Eunomia (el Orden), Diké (la Justicia), Eïrene (la Paz) resplandeciente, que cuidan de las obras de los mortales humanos, y las Moiras a quienes el prudente Zeus confió la más considerable dignidad: (Loto, Láquesis y Átropos), que dan a los mortales la posesión del bien y del mal (v. 901-906). La palabra traducida tradicionalmente como «las Horas» (ὧραι) es de la raíz del verbo ὠρεύω (cuidar) y podría ser traducida más exactamente por las Solicitudes.

De las otras no se hablará más, pero Diké tendrá en los *Trabajos* un rol capital.

George Thomson analizó bien la importancia de esta nueva noción de la justicia que sustituía a Μοῖρα (el Destino).[8]

Es posible ir más lejos aún en el análisis del mito. Homero habla de Μοῖρα: el destino personificado, la diosa de la muerte (*Ilíada*, IV, 517, XVIII, 119, XIV, 209). Conoce también el plural Μοίραι: las diosas que los romanos llamaron las Parcas (*Ilíada*, XXIV, 49). Pero Hesíodo distorsiona significativamente el mito; cita una primera vez a las Moiras, junto a las Keres, que son también diosas de la muerte, entre los hijos de la Noche (*Teogonía*, 217). Pero, en el pasaje citado más arriba, las encontramos como hijas de Zeus y de Temis, hermanas de las «Solicitudes», y dispensadoras del bien y del mal. Más aún: Temis misma, tradicionalmente conocida como diosa de la justicia, es aquí una Titana, hija de Gea y Uranos (v. 135). En realidad, Temis era también una forma del destino (latín: *fas*). Personificaba la ley divina, opuesta a la ley humana, la regla sagrada, anterior a la razón humana. Por el contrario, Diké es la justicia humana, la que «se aplica en el sentido propio a la reglamentación de los litigios entre los clanes rivales[9]» que no tienen forzosamente la misma Temis, y con los que hay que discutir humanamente, cuando no se

8. *Les Premiers Philosophes*, pág. 247.
9. *Ibíd.*, pág. 169.

puede resolver el litigio por la fuerza. Se opone a *βία* (La Fuerza). Más tarde, *δικέ* designará la acción judicial de los procesos privados, que se llevaban a cabo en Atenas ante centenares de ciudadanos. Ciertamente, la noción habrá entonces evolucionado. Aquí todavía sólo el rey es el que hace justicia, pero la más profunda originalidad de Hesíodo es haber elevado al rango de diosa a esta Diké que en los *Trabajos* juega un rol primordial, mientras que la vieja Titana Temis —destronada en suma implícitamente por su hija, como su hermano Cronos lo había sido por Zeus— no aparece allí.

Tenemos pues a Diké convertida en una diosa poderosa, honrada por los dioses: «está sentada a la derecha de Zeus y llama su atención acerca de la maldad de los nobles que emiten sentencias retorcidas[10]. En realidad, Hesíodo se está dirigiendo a los reyes, «de frente y audazmente. ¡Que se pongan en guardia! El tiempo ha llegado; la venganza divina está próxima[11]».

«¿Por qué ocupa Diké en las preocupaciones de Hesíodo y en su universo un lugar central? [...] La respuesta no surge del análisis estructural del mito, sino de una investigación histórica tendente a mostrar los problemas nuevos que las transformaciones de la vida social, hacia el siglo VII, habían planteado al pequeño agricultor beocio y lo incitaron a volver a pensar la materia de los viejos mitos para poder rejuvenecer su sentido», escribe Jean Pierre Vernant. Y, según Edouard Will, menciona «las modificaciones del estatuto de la tierra [...] (reparto de la sucesión, fragmentación de las tierras, formas de cesión al *κλέρος*, deudas y créditos, proceso de desposesión de los pequeños propietarios, acaparamiento de las tierras comunales por los poderosos[12]».

Estas observaciones avanzan sobre la segunda parte del estudio, pero antes de pasar allí, hay que subrayar un aspecto fundamental de la obra religiosa de Hesíodo.

El aporte científico más importante de F.-M. Cornford fue, contra los que pretendían que la aparición de la filosofía y de la

10. *Ibíd.*, pág. 253.
11. P. Mazon: *op. cit.*, pág. 74.
12. *Mythe et pensée*, I, pág. 38 y n. 104 (el *κληρος* es el patrimonio, en principio inalienable). Observa también, según Louis Gernet, «la transformación de la función judicial que se observa desde Homero hasta Hesíodo» (pág. 39, n. 108). «La *δική* hesiódica [...] es múltiple y contradictoria porque responde a un estado nuevo y crítico de la sociedad».

ciencia griegas, a comienzos del siglo VI, era inexplicable en términos de causalidad histórica (¡el milagro!), mostrar cómo esta filosofía, esta física, fueron separándose poco a poco de los mitos.

«Entre la *Teogonía* de Hesíodo y la filosofía de Anaximandro, el análisis de Cornford hace aparecer estrechas correspondencias [...] No sólo se conserva en lo esencial el esquema de conjunto. Hasta en el detalle, la simetría de los desarrollos, la concordancia de ciertos temas marcan la persistencia, en el pensamiento del físico, de las representaciones míticas...[13] » ¿Cómo podría ser de otro modo? Será necesario ver más adelante en qué consistió sin embargo la discontinuidad decisiva introducida por los sabios jonios. Retengamos que, en el desarrollo histórico, la *Teogonía* de Hesíodo es una etapa entre los viejos mitos y la primera filosofía.

En realidad, muchos elementos aparecen allí a veces artificialmente divinizados: el Caos (prefiguración de lo «ilimitado» = ἄπειρον de Anaximandro), la Tierra, el Cielo, la Noche, el Día... La Tierra produce las Montañas y el Mar... En cuanto a Eros, Georges Thomson relaciona esta palabra con ἐρωή, el movimiento, el motor inicial necesario sin duda para la animación de la materia[14] . Sólo a continuación intervienen los viejos mitos. Hesíodo conocía sin duda el mito del huevo primordial. Pero no lo retuvo. Su "inspiración" le sugirió un proceso más natural...[15] »

Así aparece, en el interior de un pensamiento religioso, el camino que conducirá a una reflexión progresivamente liberada de la religión.

2. *«Los Trabajos y los Días»*. A partir del verso 286, Hesíodo se dirige a su hermano Perses: el trabajo asegurará su vida, si sabe en qué condiciones los dioses lo hacen fructífero y cómo hay que conducirse con los hombres. Sigue la descripción de los campos a lo largo del año (383-617), consejos sobre la navegación (618-694), sobre la elección de una mujer, sobre el respeto debido a los dioses (moral y religión — 695-764); por fin, la enumeración de los días del mes y los trabajos que se deben realizar en ellos (765-822), y la conclusión (823-828).

13. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, págs. 103-104.
14. *Les Premiers Philosophes*, págs. 160-161.
15. Véase J.-P. Vernant: *Mythe et pensée*, II, págs. 97-100.

Lo que es notable en primer lugar, es que Hesíodo hace entrar en su texto religioso-didáctico (y por consiguiente, acceder a la literatura), al trabajador campesino, en cuyo portavoz ante los reyes se convierte. Dota a la «clase campesina de medios de expresión reservados hasta entonces a la aristocracia[16]». Afirma la existencia de un derecho de los débiles, por la deificación de Diké y por la instauración de una nueva figura de Zeus.

Sin embargo no se debe exagerar su originalidad: Hesíodo era un resignado, y lo que predica a los pequeños campesinos explotados —explotados-explotadores, por otra parte, puesto que como mínimo deberían poseer un esclavo— es la resignación y el trabajo a pesar de todo...[17]. En cuanto a los reyes, «su rol no es trabajar, y Hesíodo no los incita a ello; deben respetar la Diké emitiendo sentencias justas», ...pero Diké ha huido de la tierra al cielo[18].

Prometeo (el que prevé, a fin de proveer) ha robado el fuego divino para dárselo a los hombres; muy lejos de agradecérselo, Hesíodo lo acusa de ὕβρις (orgullo desmesurado) y encuentra justo que sea castigado por Zeus. En cuanto a los hombres, Zeus les envía, para castigarlos, a Pandora, «dotada por Afrodita de una irresistible χάρις, dotada por Hermes de un espíritu mentiroso y de una lengua de falsedad», «en lugar del bien, el mal bello» —nuevo ejemplo asombroso de la autonomía y la ambigüedad de lo bello— Pandora «de donde surgió la pérfida ralea de las mujeres», Pandora, portadora de una caja de donde se escapan todos los males, la mujer que constriñe al hombre al trabajo, al sudor de su frente, y que devora el fruto de sus penas (se ve la correspondencia con el mito de Eva)[19].

Otro mito más parece expresar el temor al futuro y los progresos: el del primer casamiento de Zeus con Metis. Metis (la sabidu-

16. Halphen-Sagnac, pág. 630.

17. *Trabajos*, 405-6, 442, 459, 470, 502...; G. Thomson: *Les Premiers Philosophes*, pág. 214, n. 89, pág. 106.

18. J.-P. Vernant: *Mythe*..., I, pág. 39; exactamente, en Hesíodo, son Aidos y Némesis (Conciencia y Vergüenza, según Mazon) las que alcanzan el cielo (v. 199-200).

19. *Teogonía*, 535 y sigs., 593 y sigs.; *Trabajos*, 42-105; J.-P. Vernant estudió ampliamente el estatuto ideológico de la mujer griega (*Mythe*..., especialmente I, págs. 51-54, 129-148); véase también J.-J. Goblot: «Introduction» del *Promethée enchainé* de Esquilo, «Clasiques du peuple», Ed. sociales, págs. 14-20.

ría, la prudencia, la reflexión, la meditación —de la raíz *Ma*— pesar, latín *mens*), que no es una divinidad homérica, aparece por primera vez en la *Teogonía* en el verso 358, como hija de Titán Océano y de su hermana Tetis. Zeus toma pues como primera esposa a Metis. Pero el destino quería que los hijos de Metis fueran «sabios entre todos». Después de la hija de la que estaba encinta, nacería un hijo que sería rey de hombres y de dioses. Zeus, que no quería sufrir la misma suerte que su padre Cronos y que su abuelo Uranos, escapa a su destino devorando a Metis antes del parto. Así, la diosa Reflexión, devorada y en sus entrañas, le hará conocer el bien y el mal —es el procedimiento por medio del cual los caníbales asimilan las virtudes de sus enemigos[20]. También es el procedimiento por medio del cual los conservadores permanecen en el poder concediendo al pueblo lo que no pueden negarle, para conservar lo esencial.

La mirada de Hesíodo se dirige no hacia un futuro mejor, sino hacia «una edad de oro irremediablemente perdida en un pasado lejano». Hasta el punto de que este ferviente partidario de Zeus coloca esta edad de oro en «tiempos de Cronos» —Cronos que, por otra parte, nos ha sido presentado como «el dios de los pensamientos pérfidos», «creador de obras infames»[21].

En resumen, Hesíodo había sido aventajado en esta tarea de escritor del pueblo por los profetas de Israel: George Thomson cita especialmente a Amós, un pastor que hablaba en nombre de los trabajadores, amenazaba a sus opresores con la cólera de Jehovah y les prometía una nueva edad de oro en los años futuros. «En ningún lugar del mundo encontramos, como en el Israel de los siglos IX y VIII, los sufrimientos de las masas explotadas relatados desde su propio punto de vista[22]».

Último elemento importante: en el mundo de Hesíodo, «no se ve que haya un lugar para la función guerrera ni para el guerrero». Y, «se sabe el rol que jugó, en los orígenes de la ciudad, la

20. *Teogonía*, v. 886-900: mucho más tarde, cuando Zeus haya tomado su séptima y última esposa, su hermana Hera, y engendrado veinticuatro hijos, salió Atenea de su cabeza (que Metis llevaba en su seno cuando él la devoró); entonces Hera, celosa, «sin unión de amor» dio a luz a Hefestos, «el más industrioso de los nietos del Cielo» (v. 924-929).

21. G. Thomson, pág. 106; *Trabajos*, III; *Teogonía*, 137, 166, 172.

22. G. Thomson, pág. 106; véase A. Dupont-Sommer: *Histoire des littératures*, Pléiade, 1, págs. 303-307.

desaparición del guerrero como categoría social particular y como tipo de hombre que encarnaba virtudes específicas[23] ».

3. *¿Es literaria la obra de Hesíodo?* La obra de Hesíodo presenta un profundo interés para la historia de los hombres y sus ideologías. No sólo es un testimonio (reflejo) de las antiguas formas de pensamiento, sino que ante todo es un lugar de distorsión de esas formas, bajo el empuje de los cambios sociales. Hesíodo quiere influir sobre su tiempo, aunque sus puntos de vista sean confusos —y lo hace, al menos en el sentido de que su obra es el punto de partida de reflexiones nuevas, generadoras de una filosofía racional que él no podía prever y que tendrá una influencia decisiva sobre la formación del sentimiento estético. ¿Pero, es literaria esta obra en el momento en que la produce?

Para su concepción, es evidente que no. Ni siquiera este aspecto de emulación que hace que Hesíodo asista a las ceremonias religiosas para rivalizar con los otros aedos, y que reciba premios, es de ninguna manera específico de la obra estética[24] . Frecuentemente se ha señalado que no sólo su versificación, sino también su lenguaje, mezcla artificial de jonio y eolio, que no era el habla usual, ofrecen grandes analogías con los de Homero, y por eso se dedujo que se trataba de una lengua «literaria». Pero me parece mucho más verosímil que se trate de una lengua artificial *religiosa*.

«Lo que es seguro es [que la *Teogonía*] gozó dentro del mundo griego de una popularidad que perduró largos siglos [...] Los antiguos sin duda experimentaban, como nosotros, placer en entrever, bajo el velo de los mitos de la *Teogonía*, algunas de las más viejas ideas de la humanidad acerca de la naturaleza y de la vida. Pero también eran sensibles —la admiración de los alejandrinos nos lo prueba— al genio personal del poeta [...] No fue como obra religiosa que la *Teogonía* adquirió el renombre que conser-

23. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 38 y 39, n. 105.

24. Su biografía legendaria relata que en un concurso se comparó con Homero. «Las pruebas impuestas a los concurrentes son totalmente pueriles. Deben responder primero a preguntas como éstas: ¿Qué es lo más feliz para el hombre? ¿O lo más bello? [...] ¿Cuántos griegos había delante de Troya?; y luego hacer escuchar sus mejores versos [...] El rey, juez del concurso, se pronunció por Hesíodo porque éste celebraba las obras de paz». (P. Mazon, *op. cit.*, pág. XI y n. 1); véase más adelante la emulación de los agricultores (*ἔρις*) colocados junto a los artesanos y los aedos.

vara durante toda la antigüedad [...] Se impuso como obra literaria [...], y es necesario ver en ella, incluso antes de los *Trabajos*, la primera obra de «literatura personal» que nos haya legado la antigüedad.[25] »

En efecto, es posible pensar que muy temprano, y mucho antes de los alejandrinos, las obras de Hesíodo se *convirtieran* en obras literarias. Para Hesíodo mismo, esta significación, sin duda, no estaba claramente delineada —y tanto menos cuanto que les atribuía un mayor valor religioso y moral.

Pero es también verdad que fue el primero, antes de los líricos, en plasmar, en el preludio de la *Teogonía*, antes de su *himno* a las Musas (35-115), un relato en que (1-34) nos cuenta cómo se despertó su vocación; se podría decir, el primer texto sobre «los senderos de la creación»:

«1. Comencemos por cantar a las Musas Heliconíadas, que habitan el Helicón, el monte grande y sagrado; y alrededor de la fuente violeta, con sus pies delicados, danzan alrededor del altar del muy poderoso hijo de Cronos; — 5. y después de haber bañado su tierna piel en el Permeso, y en la fuente del Caballo y en el Olemios sagrado, en la cumbre del Helicón forman coros de danza, bellos, encantadores y agitan los pies; luego se lanzan, envueltas en las nubes, — 10. en la noche van lanzando su voz muy bella, cantando himnos a Zeus que porta la égida, y la venerable Hera, — 12. la argiana [...] — 16. [...] y Afrodita de miradas sinuosas [...] — 21. y toda la raza sagrada de los inmortales siempre existentes. Son ellas las que un día enseñaron a Hesíodo un bello canto, mientras guardaba sus ovejas al pie del Helicón sagrado. Éstas son las primeras palabras que me dirigieron las diosas, — 25. Las Musas Olímpicas, las hijas de Zeus que lleva la égida: "Pastores que dormís a la intemperie, miserables vergonzosos, de vientre escaso, nosotros sabemos decir muchas mentiras que parecen verdades, y sabemos, si queremos, decir las verdades." Así hablaron las hijas del gran Zeus, de lengua exacta, — 30 y como bastón, me dieron una rama de laurel frondoso, admirable, que habían recogido; y me insuflaron un canto religioso, para que yo celebre lo que será y lo que fue, y me incitaron a cantar en himnos la raza de los bienaventurados siempre existentes, y a ellas

25. P. Mazon, *op. cit.*, págs. 29-30. Dice también de los *Trabajos*: «Este poema se hizo rápidamente célebre...» (pág. 82).

mismas, al comienzo y al fin, siempre cantarlas. — ¿Pero, por qué a mí, bajo el roble o la roca? — Sí, a tí — Comencemos por las Musas...»

Éste es pues el primer relato de una «inspiración», y el primer empleo conocido en este sentido del verbo ἐμπνέω, que significa soplar dentro (de una flauta, de una vela...), inhalar..., y, en el sentido figurado en Homero, soplar (la cólera, la osadía) en el (corazón de alguien). Por eso lo he traducido como «insuflar». ¡Pero esta imagen del viejo Hesíodo tendrá una bella posteridad!

Al mismo tiempo, se hace la más alta idea de su valor —del valor del aedo-poeta— es decir «creador» (o simplemente «fabricador»). Demodocos estaba al servicio de los reyes, pero Hesíodo se eleva hasta su nivel; las Musas que encantan a los dioses «inspiran igualmente a los reyes y a los poetas; a los primeros les dan la persuasión, a los segundos el don de encantar y de calmar las penas».

Especialmente Calíope, «superior a todas», aporta su «ayuda a reyes y poetas»: «Aquel a quien estiman las hijas de Zeus el grande, [...] recibe sobre la lengua una gota de rocío azucarado, y de su boca salen palabras de miel... él hace justicia con sentencias rectas[26].»

Igual que los reyes, «criaturas de Zeus», son inspirados por las Musas, los poetas («aedos y citaristas») sólo existen «por las Musas y por el arquero Apolo[27]».

Este acercamiento entre los poetas y los reyes sin embargo no es de naturaleza tal que permita indicar una autonomía literaria (estética) de los primeros. Hesíodo parece más bien considerarlos como «Magos» (un poco al modo de Víctor Hugo). En resumen, su obra puede ser comparada a una *Sabiduría* de los antiguos egipcios, antes de su absorción por la literatura.

¿Nos aporta alguna luz sobre el tema el hecho de que el patrono de los poetas sea Apolo, así como Zeus es el de los reyes?

26. P. Mazon, pág. 7; véase J.-P. Vernant: *Mythe...*, 1, pág. 55; *Teogonía*, v. 79, 80, 84, 85, 96. Hesíodo nombra a las nueve Musas pero no especifica sus atributos —y con razón. ¿Cómo hubiera podido hablar de la historia, de la comedia, de la tragedia, de la poesía lírica y elegíaca, de la retórica...? Calíope será más tarde la Musa de la Elocuencia y de la Epopeya. ¿No será a causa de este pasaje de Hesíodo que se refiere a los reyes y a los aedos?

27. Versos 94-85 y la nota 1, pág. 35 de P. Mazon.

De Apolo, Hesíodo no dice gran cosa, excepto que es hijo de Leto (Latona) «eternamente dulce..., benigna para con los hombres tanto como para con los dioses inmortales», la sexta esposa de Zeus; además, lo coloca junto a los Ríos y los Oceánidas que «nutren la juventud de los hombres[28] ». Las únicas calificaciones que le atribuye son: Febo, arquero, señor, niño encantador, con espada de oro. No se sabe cómo este dios solar, nieto de Febe (la Brillante), frecuentemente él mismo llamado Febo, este dios que en la *Ilíada* derriba y destruye todo a su paso, tras haber expiado la muerte de Python, o la de los Cíclopes, se convirtió en dios de la poesía, de la música y de las artes, presidiendo los coros de las Musas (pero esto no en Hesíodo). ¿Tal vez porque el arco llegó a ser, según ciertos etnólogos, el primer instrumento de cuerda? ¿Tal vez porque se encontró asociado a los oráculos más célebres (Delfos, Delos) y así llegó a ser el dios de los profetas, cuya afinidad con los poetas es bien conocida?[29] La obra de Hesíodo no aporta ningún elemento que nos permita ir más lejos.

En cuanto a las Musas, son hijas de Mnemosine (Memoria), quinta esposa de Zeus; Jean-Pierre Vernant presentó sobre este tema un estudio muy profundo. Mnemosine «preside la función poética». No se aplica al pasado individual del poeta, sino al «tiempo antiguo»...: la edad heroica o antes todavía, «la edad primordial», «el tiempo original», del cual «el poeta tiene una experiencia inmediata»; su poder propio es precisamente «estar presente en el pasado»[30] .

Esto describe exactamente la «función poética» de Homero. Sin embargo, ya hemos señalado que la Mnemosine de Hesíodo puede tener un carácter individual: es el caso del relato de la *Teogonía*; primero cuando interpela a su hermano Perses: «Tú, con la partición de nuestro patrimonio, ya has tomado y robado bastante del bien del otro...», «¡Yo, yo te hablaré pensando en tu bien, gran idiota Perses!» Recuerda también «el ejemplo de nuestro padre, que navegaba, por falta de fortuna, y que un buen día llegó aquí, luego de haber atravesado una gran extensión de agua, dejando tras él Cumes la eolia, en un barco negro. No huía de la

28. Versos 14, 94, 346-348, 406-408, 918-919; *Trabajos*, 771.
29. Acerca de estas afinidades, véase *Mythe...*, I, pág. 82.
30. *Mythe...*, I, «Aspectos míticos de la memoria y del tiempo», págs. 80-123, especialmente págs. 82-83.

riqueza, la opulencia, la prosperidad, sino más bien de la funesta pobreza, que Zeus da a los hombres; y vino a establecerse cerca del Helicón, en Ascra, lugar maldito, malo en invierno, duro en verano, nunca agradable.» Y más adelante: «Te enseñaré las leyes del mar clamoroso, aunque a decir verdad nada conozco de la navegación ni de los navíos. Jamás navegué largo tiempo en un barco, salvo desde Aulis al Eubeo [...] Me embarqué allí para los torneos del valeroso Amfidamos, en Calcis. Se propusieron muchos premios para los hijos del héroe, y entonces yo, le dije, con mi himno he ganado, y traje un trípode de dos asas; y se lo consagré a las Musas del Helicón, allí donde ellas me habían iniciado en mis primeros pasos en el camino del canto melodioso» (v. 37 y sigs., 266 y sigs., 633 y sigs.).

A partir de la concepción arcaica, Hesíodo marca una etapa hacia lo que se ha llamado, con la poesía lírica, «el surgimiento del individuo»[31].

¿Pero, qué idea se hace Hesíodo de las Musas? Estas Musas «alegran (τέρπουσι) el gran espíritu (νόος) de Zeus su padre, en el Olimpo, cuando dicen lo que es, lo que será y lo que fue, con sus voces concertadas. De sus bocas, infatigable, corre el sonido delicioso (ἡδεῖα); ríe (γελάω: resplandecer, luego reír de alegría), la morada de su padre, Zeus tonante, cuando se expande la voz de lirio de las diosas» (v. 34-42, cf. 51).

«No tienen en su pecho más preocupación que el canto y conservan su alma libre de toda pena» (60-61). «Las Charis y el Deseo tienen junto a ellas su morada» (64). Volvemos a encontrar aquí el componente erótico que parecía ausente.

Este pasaje nos muestra que, si bien los temas de los cantos son didáctico-religiosos, su *arte* no se dirige sólo al espíritu: produce un *efecto* particular; el verbo τέρπω significa primitivamente saciar (de alimento); el adjetivo ἐδύς significa primero dulce al gusto, al olfato; es el habitual desplazamiento de sentido, de la «palatabilidad» al placer delicado.

Si bien el pasaje concerniente a los reyes expresa sólo el interés moral de la palabra inspirada por las Musas, el que concierne a los poetas es mucho más significativo. En efecto, veamos cómo prosigue Hesíodo:

31. J.-P. Vernant: *Mythe*..., I, pág. 99 y n. 78.

«¡Feliz aquel a quien aman las Musas! de su boca surgen sonidos de dulce sabor (γλυρερά ἀυδή). ¿Habrá de consumir su corazón de aflicción, el que lleve en su alma el dolor de un duelo reciente? —que un aedo servidor de las Musas cante en himno los grandes hechos de los hombres de antaño y de los dioses bienaventurados, habitantes del Olimpo; pronto, olvidará sus disgustos, sus penas ya no recordará. Pronto será modificado por los dones de las diosas» (v. 96-103).

Parece pues que los cantos poéticos producen un efecto relativamente independiente del *contenido* de su enseñanza, un efecto tan poderoso que es capaz de contrarrestar los mayores sufrimientos... ¿Puede decirse, sin embargo, que este efecto sea independiente de la religiosidad global del poema? ¿No impregna acaso ésta todo el conjunto: no sólo «la edad heroica» y la «edad primordial», sino la lengua eolio-jónica y el trabajo de las palabras y las frases, de las ideas, sobre los textos anteriores (escritos o hablados), sobre la experiencia del tiempo presente visto a través de la ideología —y el hexámetro dactílico, y la modulación al son de la cítara?

No hay aquí —ni habrá— una Musa de las artes plásticas. Éstas tienen en Hesíodo un lugar todavía menor que en Homero. He descubierto en los *Trabajos* un pasaje acerca de'Ερις (Lucha): «Hay dos de ellas [...] Una, la malvada, provoca la guerra [...] La otra [...], que está en las raíces del mundo, es mucho más provechosa a los hombres [...] Esta Lucha es buena para los mortales. El alfarero envidia al alfarero, el carpintero al carpintero, el pobre al pobre, el aedo al aedo» (v. 12-26). Se trata aquí de la emulación en el trabajo, y Hesíodo piensa sobre todo en el trabajo en el campo. Pero, por otra parte, coloca aquí al aedo entre los artesanos.

La única descripción notable de objetos de arte es la del adorno de Pandora en la *Teogonía*: «Una diadema de oro forjado por el ilustre Cojo (Hefestos), hecha por sus manos diestras [...] Era muy cincelada, una maravilla para los ojos, imágenes de animales que por millares pueblan la tierra y el mar; Hefestos los había puesto por millares —y un encanto infinito iluminaba la joya (χάρις δ'απελάμπετο πολλέ)— verdaderas maravillas, todas semejantes a seres vivos» (v. 578-584).

Esta descripción es del mismo tipo de las de Homero, incluso por su asimilación del arte con el realismo más perfecto.

CAPÍTULO IV

El advenimiento del ciudadano: «Acta de nacimiento del hombre occidental»

1. Todos los historiadores serios están de acuerdo en ubicar el «milagro» griego dentro del encadenamiento de las causas económicas y sociales y en relacionar la aparición de un pensamiento de tipo racional, la construcción progresiva de la persona, la creación de nuevas formas de arte —y sobre todo concebidas de forma nueva: lo que yo llamaría el *advenimiento del comportamiento-sentimiento estético*— con la aparición de la *ciudad*. Es necesario comprender que no se trata de un determinismo mecánico: sobre bases económicas análogas se desarrollan ideologías infinitamente diversas, porque en cada época son determinadas no sólo por la infraestructura de esa época, sino por toda la historia ideológica anterior, con la autonomía relativa del pensamiento creador; es lo que I. Meyerson denomina «los caminos autónomos» en la historia del espíritu.

Así, incluso antes del advenimiento de la ciudad, ningún otro pueblo había elaborado un conjunto textual —potencialmente literario— comparable a los poemas homéricos o a la obra de Hesíodo. Tampoco en ninguna otra parte se encuentra una asamblea deliberante tal como la describe Homero, según vimos, en la *Ilíada* y mejor aún en la *Odisea*:

«Los guerreros se reúnen en formación militar: hacen un círculo. Dentro del círculo así formado se constituye un espacio donde se realiza un debate público, con lo que los griegos llaman 'ισηγορία, el derecho de hablar libremente. En el comienzo del Canto II de la *Odisea*, Telémaco convoca así el ἄγορα, es decir reúne la aristocracia militar de Itaca. Una vez establecido el círculo, Telémaco avanza hacia su interior y se queda parado 'εν μήσω, en el centro; toma el cetro y habla libremente. Cuando ha terminado, sale del círculo, otro toma su lugar y le responde. Esta asamblea de «iguales», que constituye la unión de los guerreros,

«¡Feliz aquel a quien aman las Musas! de su boca surgen sonidos de dulce sabor (γλυρερά ὀυδή). ¿Habrá de consumir su corazón de aflicción, el que lleve en su alma el dolor de un duelo reciente? —que un aedo servidor de las Musas cante en himno los grandes hechos de los hombres de antaño y de los dioses bienaventurados, habitantes del Olimpo; pronto, olvidará sus disgustos, sus penas ya no recordará. Pronto será modificado por los dones de las diosas» (v. 96-103).

Parece pues que los cantos poéticos producen un efecto relativamente independiente del *contenido* de su enseñanza, un efecto tan poderoso que es capaz de contrarrestar los mayores sufrimientos... ¿Puede decirse, sin embargo, que este efecto sea independiente de la religiosidad global del poema? ¿No impregna acaso ésta todo el conjunto: no sólo «la edad heroica» y la «edad primordial», sino la lengua eolio-jónica y el trabajo de las palabras y las frases, de las ideas, sobre los textos anteriores (escritos o hablados), sobre la experiencia del tiempo presente visto a través de la ideología —y el hexámetro dactílico, y la modulación al son de la cítara?

No hay aquí —ni habrá— una Musa de las artes plásticas. Éstas tienen en Hesíodo un lugar todavía menor que en Homero. He descubierto en los *Trabajos* un pasaje acerca de Ἔρις (Lucha): «Hay dos de ellas [...] Una, la malvada, provoca la guerra [...] La otra [...], que está en las raíces del mundo, es mucho más provechosa a los hombres [...] Esta Lucha es buena para los mortales. El alfarero envidia al alfarero, el carpintero al carpintero, el pobre al pobre, el aedo al aedo» (v. 12-26). Se trata aquí de la emulación en el trabajo, y Hesíodo piensa sobre todo en el trabajo en el campo. Pero, por otra parte, coloca aquí al aedo entre los artesanos.

La única descripción notable de objetos de arte es la del adorno de Pandora en la *Teogonía*: «Una diadema de oro forjado por el ilustre Cojo (Hefestos), hecha por sus manos diestras [...] Era muy cincelada, una maravilla para los ojos, imágenes de animales que por millares pueblan la tierra y el mar; Hefestos los había puesto por millares —y un encanto infinito iluminaba la joya (χάρις δ'απελάμπετο πολλέ)— verdaderas maravillas, todas semejantes a seres vivos» (v. 578-584).

Esta descripción es del mismo tipo de las de Homero, incluso por su asimilación del arte con el realismo más perfecto.

CAPÍTULO IV

El advenimiento del ciudadano: «Acta de nacimiento del hombre occidental»

1. Todos los historiadores serios están de acuerdo en ubicar el «milagro» griego dentro del encadenamiento de las causas económicas y sociales y en relacionar la aparición de un pensamiento de tipo racional, la construcción progresiva de la persona, la creación de nuevas formas de arte —y sobre todo concebidas de forma nueva: lo que yo llamaría el *advenimiento del comportamiento-sentimiento estético*— con la aparición de la *ciudad*. Es necesario comprender que no se trata de un determinismo mecánico: sobre bases económicas análogas se desarrollan ideologías infinitamente diversas, porque en cada época son determinadas no sólo por la infraestructura de esa época, sino por toda la historia ideológica anterior, con la autonomía relativa del pensamiento creador; es lo que I. Meyerson denomina «los caminos autónomos» en la historia del espíritu.

Así, incluso antes del advenimiento de la ciudad, ningún otro pueblo había elaborado un conjunto textual —potencialmente literario— comparable a los poemas homéricos o a la obra de Hesíodo. Tampoco en ninguna otra parte se encuentra una asamblea deliberante tal como la describe Homero, según vimos, en la *Ilíada* y mejor aún en la *Odisea*:

«Los guerreros se reúnen en formación militar: hacen un círculo. Dentro del círculo así formado se constituye un espacio donde se realiza un debate público, con lo que los griegos llaman 'ισηγορία, el derecho de hablar libremente. En el comienzo del Canto II de la *Odisea*, Telémaco convoca así el ἄγορα, es decir reúne la aristocracia militar de Itaca. Una vez establecido el círculo, Telémaco avanza hacia su interior y se queda parado 'εν μήσω, en el centro; toma el cetro y habla libremente. Cuando ha terminado, sale del círculo, otro toma su lugar y le responde. Esta asamblea de «iguales», que constituye la unión de los guerreros,

diseña un espacio circular y centrado en que cada uno puede libremente decir lo que le conviene. Esta reunión militar llegará a ser, a consecuencia de una serie de transformaciones económicas y sociales, el *ἄγορα* de la ciudad en que todos los ciudadanos (primero una minoría de aristócratas, luego el conjunto del *δῆμος* —pueblo) podrán debatir y decidir en común los asuntos que les conciernen colectivamente[1].»

2. (Resumen). Las transformaciones económicas y sociales: desarrollo de la «industria» y el comercio —ruina de los pequeños campesinos. Los guerreros pierden su rol tradicional.

De la monarquía a la aristocracia: nacimiento de la ciudad.

Desde el advenimiento de la ciudad, se asiste a una «verdadera invención»: «la vida social y las relaciones entre los hombres adquieren una forma nueva». «Existe una extraordinaria preeminencia de la palabra (λόγοσ)». «Todos los asuntos de interés [...] están sometidos ahora al arte oratorio y deberán decidirse al término de un debate». «Un segundo rasgo de la πόλις (ciudad) es el carácter de plena publicidad que se da a las manifestaciones más importantes de la vida social»; «sometidas a crítica y a controversia», se convierten «en los elementos de una cultura común». La escritura, como vimos, «constituirá el elemento de base de esta παιδεῖα (educación)». A partir del nacimiento de la ciudad surge la reivindicación de la redacción de las leyes[1 bis].

Por otra parte, «desde el alba del siglo VII» aparece «una primera forma de "sabiduría" humana» (σοφία), que tiene por objeto el mundo de los hombres: «¿Qué elementos lo componen, qué fuerzas lo dividen contra sí mismo, cómo armonizarlas, unificarlas para que de su conflicto nazca el orden humano de la ciudad?[2]».

Incluso los misterios que se desarrollan al margen de la ciudad y junto al culto público, y son practicados por sectas cerradas y basadas en el secreto, contribuyen a la democratización a

1. J.-P. Vernant: *Mythe...*, págs. 179-180.

1. bis. Marinette Dambuyant ha mostrado el valor civilizador del derecho babilónico, mil años antes (*La Pensée*, nº 94, nov.-dic. de 1960, págs. 42-43). Pero entonces estaba reservado a un número restringido de especialistas que eran los únicos que conocían la escritura.

2. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, págs. 35, 44-48.

pesar de sus complicadas jerarquías, pues la iniciación se confiere sin restricción de nacimiento ni de rango. Esta religión de salvación personal tendente a transformar, o más bien a realizar al individuo, a elevarlo a una condición superior, coincide por sus efectos con las enseñanzas de los primeros sabios[3].

Sin embargo, este régimen, en que los propietarios terratenientes mantienen la supremacía, se manifiesta, en numerosas ciudades, como inadaptado a las condiciones económicas y sociales. En las más populosas y más evolucionadas, el descontento se expande en las clases sociales excluidas de la dirección política y que se designan bajo el nombre de δῆμος. Las luchas políticas llegan hasta la guerra sangrienta. La válvula de seguridad abierta a la miseria por la colonización se cierra progresivamente. Queda la posibilidad de hacerse mercenario, al servicio de los ricos soberanos orientales.

Uno de los primeros poetas líricos, Arquíloco de Paros (716-644), hijo de un noble y de una esclava, «puede ser tomado como el tipo de estos vagabundos a quienes la penuria empuja a arriesgar la vida». Se venga ejercitando su inspiración proverbial contra sus enemigos, contra sus compañeros de armas, contra su general, contra el país que lo ha reclutado. En la batalla, huye y arroja su escudo —la mayor falta a la moral del guerrero (este episodio será retomado más tarde por varios poetas, incluso los que jamás combatieron).

Los pocos fragmentos que subsisten de su obra permiten ver en él, en primer lugar, si no el creador, al menos el primer utilizador conocido de metros nuevos: el verso yámbico, que no parece haber sido siempre acompañado por música, lo que testimonia una creciente autonomía de la poesía; el dístico elegíaco (alternancia de un hexámetro y un pentámetro dactílicos), tradicionalmente acompañado por el ἀύλος (flauta). Pero, sobre todo, parece ser en Grecia el primer autor de obras verdaderamente *literarias*, es decir compuestas con un objetivo no religioso sino humano, poniendo la escritura al servicio de las necesidades más fundamentales de la lucha por la vida —como lo testimonia esta

3. *Ibíd.*, págs. 52-54.

fórmula: «Poseo un gran arte: sé devolver el mal a quien me hace mal[4].»

Hacia la misma época (siglo VII), Tirteo es un buen ejemplo de los poderes reconocidos a la poesía. Su leyenda relata que, habiendo Esparta exigido que Atenas le enviara un general para la segunda guerra de Mesenia (hacia 650), por burla le enviaron un maestro de escuela cojo y contrahecho: Tirteo. Pero el poeta, por sus cantos de guerra, levantó el coraje de los espartanos y los condujo a la victoria. Compuso elegías guerreras y también ἐμβατήριες en anapestos, de las que quedan algunos fragmentos.

Sin embargo, si bien hablamos aquí de literatura, hay que cuidarse de «proyectar» sobre estos textos nociones que sólo fueron constituyéndose más adelante, al cabo de un largo esfuerzo de reflexión o interpretaciones que «sólo son un reflejo lejano, y siempre en algún grado la adaptación a una sociedad, a costumbres, a maneras de sentir y de pensar radicalmente diferentes [...] Grecia [...] prácticamente ignoró, hasta el siglo IV, nuestras concepciones comunes acerca de la literatura [...] Ésta se distingue apenas del conjunto de las otras artes de la música, entre las que los griegos incluían la danza y la poesía...

«Nada más extraño a la literatura griega, hasta los umbrales del período alejandrino, que una forma de arte por el arte, una obra que sólo fuera para el autor un juego gratuito del espíritu, que procurase a su público un lujoso pasatiempo. La literatura tiene como función en la Grecia clásica fijar el saber, responder a las necesidades de la religión y de la ciudad, del espíritu y la reflexión, sostener o preparar la acción. Ninguna distinción existe entonces entre una literatura técnica, moral o política y una literatura de arte[5].»

(Sumario). La cerámica: el arte *geométrico* (hasta fines del siglo VIII); la aparición de la *figura*. El orientalismo (fines del siglo VIII-fines del siglo VII).

El mundo vegetal y animal se expande en el arte; en cambio, el rostro humano sólo ocupa en él un lugar menor. La influencia

4. A. Aymard, *op. cit.*, págs. 470-476; P. Guillon: *Littératures*, Pléiade, pág. 378, 1672.

5. P. Guillon: *Littératures*, Pléiade, págs. 63-69.

del «universo espiritual de la ciudad» no se hará sentir hasta más tarde[6].

En un arte plástico liberado en lo esencial de lo mágico-religioso, pero reducido a una función «decorativa», el estudio de Pierre Devambez muestra bien ante todo el poder obstaculizador de un repertorio tradicional, sea cual fuere la diversidad de las circunstancias históricas que provocaron su adopción, e incluso si esta tradición no estaba sostenida por la religión —no olvidemos que la tradición, íntimamente ligada a la esencia social del hombre, es anterior a la aparición de la magia-religión; ésta sólo le aporta un color, un calor, una potencia persuasiva mayor.

Sucede con frecuencia que la «capital» de una cultura esté más sometida a la tradición, menos abierta al «espíritu nuevo» que algún centro secundario. Así, en los siglos XI-X, «es curioso comprobar que es en Atenas donde se observa mejor un espíritu nuevo. Tal vez porque no había sido una de las capitales de la cultura micénica fue capaz de abrirse más ampliamente que la Argólida o la isla de Minos a las influencias extranjeras. Esta aldea, que apenas mencionaban los poemas homéricos y cuya importancia política parece haber sido nula en los primeros siglos del helenismo, desempeñó desde el comienzo un rol preponderante en la historia del arte griego. Ya en el siglo X, su cerámica [...] es aquella en la que mejor se advierten las tendencias que van a triunfar; también la más perfecta, en su armoniosa adaptación de los modelos antiguos al gusto nuevo, por el rigor y las proporciones bien concebidas. Todo esto debe haber sido apreciado enseguida, pues los vasos áticos de esta época conocieron en el conjunto del mundo griego un indudable éxito[7] ».

Sin embargo, a continuación, Atenas quedó a la cabeza y siguieron partiendo de allí numerosas innovaciones artísticas; pudo establecerse también una *tradición de innovación*.

6. Hay que citar, sin embargo, junto a algunas producciones áticas, el estilo «protocorintio de figuras negras», cuyo más bello ejemplar es el *olpe Chigi*, cántaro estrecho y delgado de veinticinco centímetros, adornado con frisos: perros persiguiendo liebres, caza de fieras mezcla de esfinge, «doble hilera de hoplitas listos para enfrentarse, al son de la música»; y finalmente, bajo el asa, el juicio de Paris, tal vez la primera representación del mismo que se posee. (P. Devambez: *Histoire de l'art*, Pléiade, págs. 636-638).

7. *Ibíd.*, págs. 593-594.

Los factores de evolución son como siempre: 1. los cambios sociales, políticos, económicos; 2. los cambios del ritual religioso; 3. y más ampliamente, de ideología, especialmente por su expresión en la literatura; 4. las influencias extranjeras. Agreguemos dos factores ligados al objeto mismo: 5. a su uso; 6. a su fabricación —sin que esté científicamente fundamentado otorgar a unos más valor estético que a los otros.

A propósito ya del pasaje de la decadencia «submicénica» a la elaboración del estilo «protogeométrico» (siglos XI-X), escribe Pierre Devambez: «Estas modificaciones se explican a la vez por el gusto tan griego por el trabajo bien hecho y por el deseo de adaptar mejor al uso para el que están destinados los recipientes que se modelan»[8].

Esta frase, por otra parte característica de la tendencia a atribuir a los caracteres raciales ciertas cualidades que todos los otros colaboradores de esta obra habrán podido observar muy bien, desde la prehistoria y en todas las civilizaciones estudiadas, pone bien en evidencia estos dos últimos factores.

A través de ellos pasan todas las otras influencias, y ellos mismos están totalmente penetrados de ideología: así, el «gusto por el trabajo bien hecho», la «búsqueda de las formas mejor adaptadas» podrán llevar en un momento a adoptar las formas y decorados extranjeros, en otro, a «definir» mejor el ideal helénico contra los «Bárbaros»[9]; a enriquecer el repertorio, a depurarlo, etc.

Sin embargo, la gran pintura, bajo influencias venidas de Oriente y Egipto, habría reaparecido tempranamente, si se cree a Plinio el Viejo (siglo I a. C.) que cita el nombre del pintor Bularcos, al que atribuye una *Batalla de los Efesos contra los Magnesios*, obra que habría sido adquirida por el rey Candaulo a fines del siglo VIII. A partir del siglo VII se citan algunos otros nombres. Pero de la misma época poseemos los *sarcófagos de Clazomene*. Louis Hautecoeur emite la hipótesis de que las escenas de combates allí pintadas «resumirían cuadros como los del pintor Bular-

8. *Ibíd.*, pág. 592.
9. *Ibíd.*, pág. 624.

cos». Pero se ven allí también graciosas escenas de caza, de carreras...[10]

Aún otra observación: el desarrollo técnico y comercial de las ciudades griegas había sido precedido por el de los fenicios. Pero entre éstos no tuvo jamás las mismas consecuencias políticas: las ciudades fenicias estuvieron unas veces bajo dependencia extranjera, otras bajo la autoridad de reyes locales. Por el contrario, su colonia de Cartago suprimió la realeza y la reemplazó por una oligarquía de mercaderes (en el siglo V solamente). El arte fenicio conoció desde el segundo milenio una notable expansión, pero los inventores de la escritura alfabética no desarrollaron ninguna literatura[11].

3. *La crisis de la ciudad. Soluciones provisionales: los tiranos, los árbitros.* La crisis del régimen aristocrático —con exclusión de Esparta que se mantuvo en condiciones particulares de aislamiento voluntario, en un sistema considerado como «perfecto», como ideal del κόσμος («orden») y de la εὔνομια («buena legislación») no sólo por sus dirigentes, sino por un buen número de antiguos teóricos, pero que se puede calificar como «monstruosamente inhumanas[12]»— se resolvió en la mayoría de las ciudades por medio de un progreso de la democracia, pero en diversas modalidades, y a veces contradictorias.

En las ciudades de Jonia, Eolia y las islas vecinas, en contacto con la monarquía lidia, la intensidad de la lucha de clases, entre oligarquía y δῆμος, provocó la aparición de los primeros tiranos,

10. Plinio (*Naturalis Historia*, XXXIV y XXXV), presenta «como una especie de fichero del arte antiguo« (Amedeo Maiuri, director de los Museos de Arte antiguo y de las excavaciones en Campania: *La peinture romaine*, Skira, 1953, pág. 8). Pausanias (siglo II a. C.) redactó un itinerario en el que se incluían también muchas descripciones cuya exactitud ha sido confirmada por los monumentos griegos que subsisten. Pero las fechas apenas son verificables. El rey Candaulo es más legendario que histórico. (L. Hautecoeur, págs. 120-121). Clazomene es una ciudad jónica como Efeso. Las pinturas citadas a partir del siglo VII son también de Jonia o de las islas, salvo Craton de Sicyone y Aregon de Corinto. P. Devambez no menciona ni Bularchos, ni Craton ni Aregon. Pasa muy por encima los sarcófagos de Clazomene (pág. 689).

11. L. Hautecoeur, págs. 113-120; A. Aymard, págs. 433-434, 635-636; véase J.-P. Vernant: *Les Origines...*, págs. 70-71.

12. A. Aymard, pág. 544.

hacia mediados del siglo VII. Corinto tuvo también tempranamente un tirano (hacia 655); luego, muchas otras ciudades hasta el siglo IV.

Aunque frecuentemente surgido de la aristocracia, el tirano se ubica como jefe del δῆμος: a menudo se confiscan las grandes propiedades y se fragmentan; se crea una clase media de campesinos. El δῆμος urbano se beneficia con grandes obras públicas y la expansión del comercio. El tirano protege y dota a los grandes santuarios prehelénicos, Delfos y Olimpia, y favorece los grandes juegos. Protector generoso de las artes y las letras, atrae a su corte a adivinos, artistas y poetas[13].

«La oligarquía era particularmente criticable por el uso que hacía de su monopolio judicial: frecuentemente podría criticársele su arbitrariedad, su parcialidad, su corrupción».

Muchas ciudades vieron una solución para esto en la redacción escrita del derecho, y llamaban a un legislador, a veces extranjero. Los legisladores del siglo VII son apenas conocidos a través de sus leyendas, incluso Dracón de Atenas (probablemente en 621). Sin embargo, se conoce su ley sobre el asesinato. Hasta entonces, sólo era castigado con la venganza del clan de la víctima. Ahora, es el Estado el que se encarga de ello, y el asunto, según los casos, es llevado ante diversos tribunales colectivos, donde se discute en varias series de discursos, tras los cuales se vota acerca de la culpabilidad.

«El proceso pone en acción toda una técnica de demostración [...], de deducción a partir de indicios o de signos, y la actividad judicial contribuirá a elaborar la noción de una verdad objetiva, que, dentro del cuadro del "prederecho", ignoraba el proceso antiguo[14].»

Aparte del progreso del λόγος, al que favorece, esta ley acarrea la disociación del clan, y proclama la primacía de la voluntad individual. Marca también una etapa en la construcción de la per-

13. A. Aymard, págs. 480-487.

14. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, pág. 78. Para demostrar que lo mágico-religioso está todavía asociado a lo socio-jurídico, observa que algunos legisladores, «antes de editar las penas represivas [...] quieren actuar preventivamente sobre los malvados con una magia purificadora [...] que utiliza la virtud calmante de la música y de la palabra cantada» (pág. 74).

sonalidad. Otros legisladores llegaron a prever un derecho de apelación. Además, comienzan a ratificar los resultados de la evolución económica —tímidamente al comienzo del siglo VII, en que se dedican sobre todo a proteger la propiedad por medio de leyes «draconianas». Pero casi todos quieren combatir los «excesos» del lujo.

La evolución es clara en el siglo VI con Solón (592-591?) y otros. De familia noble, pero pobre, Solón comenzó practicando el gran comercio. Inmerso así en el corazón de los problemas, comenzó su actividad política por la *poesía* —pues el más célebre de los legisladores es al mismo tiempo uno de los «Siete Sabios» y el más antiguo poeta ateniense. Consagró sus elegías (concebidas fuera de toda inspiración estética) a una ardiente propaganda religiosa-moral-política, estigmatizando «la avidez y el orgullo» de los ricos —es decir, de los poseedores de la nueva riqueza monetaria en oposición a la riqueza territorial, bendecida por los dioses. Pero amonestaba también a sus adversarios, predicando la reconciliación de las clases.

Nombrado arconte y dotado de plenos poderes legislativos, estableció un compromiso que afectaba severamente a los ricos, procurando seguridad y bienestar a los pequeños propietarios (pero rechazando obstinadamente el reparto de las tierras). Además, impulsó la economía ateniense, hasta entonces esencialmente agraria, hacia la industria y el comercio (incluso la piratería). Reformó los pesos y medidas, y estableció una moneda ática. Finalmente, contribuyó a la promoción de la persona prohibiendo la esclavitud por deudas y liberando a los antiguos ciudadanos, aflojando la opresión ejercida por los grupos e incluso por la familia sobre el individuo (por ejemplo, prohibiendo al padre que matara o vendiera a su hijo).

Estos diversos compromisos no fueron duraderos. A veces la aristocracia retomaba el poder (pero abriéndose a las clases en ascenso); a veces un legislador sucedía a los tiranos, a veces también los tiranos al legislador, como en Atenas con los Pisistrátidas (560-510); Chios, «tras haber conocido la realeza, la oligarquía y tal vez la tiranía, fue la primera en el mundo griego que adoptó las instituciones democráticas, en las que pudo haberse inspirado el ateniense Solón» (hacia el 600). «Chios daba también el ejemplo en la técnica artística: Glaucos, inventor de la soldadura de hierro y primer escultor en mármol, y Achermos, eran ciudadanos de la

ciudad[15].» No carece de interés señalar que el advenimiento de la democracia está ligado a la expansión de la esclavitud: «La primera ciudad griega que utilizó la esclavitud fue Chios, que tuvo un mercado de esclavos durante toda la Antigüedad[16].»

4. En este clima de crisis aparecen los *primeros filósofos*: los de la escuela de Mileto.

«El pensamiento racional tiene un estado-civil; se conoce su fecha y lugar de nacimiento. En el siglo VI antes de nuestra era, en las ciudades griegas del Asia Menor, surgió una forma nueva de reflexión, totalmente positiva, sobre la naturaleza[17].»

«Se ha querido ver en la escuela de Mileto, o, para decir mejor, en Tales, Anaximandro y Anaxímenes, la expresión misma del genio jonio». En realidad, es más bien la mezcla de las poblaciones, «la fusión entre los helenos y las poblaciones indígenas» lo que «produce los mejores resultados, principalmente un extraordinario movimiento del pensamiento»[18]: el padre de Tales tenía un nombre extranjero. Tal vez era de «extracción fenicia» o descendiente de los sacerdotes-reyes beocios.

Las doce ciudades jonias están agrupadas en una poderosa confederación de base religiosa y política. «En el mundo griego del siglo VI, pocas ciudades son tan prósperas, dinámicas y populosas. Y, si bien esta actividad humana conlleva perturbaciones internas, si, suscitando la codicia extranjera, provoca guerras y sitios, tiene también como corolarios el desarrollo artístico debido al lujo, como también, en el terreno intelectual, el nacimiento de la ciencia y de la filosofía[19].»

15. A. Aymard, págs. 476-479, 566-575, 605; véase G. Thomson, pág. 222 y sigs.

16. G. Thomson, págs. 208-217, particularmente 209; véase también Tucídides (VIII, 40), citado por Charles Parain: «La lucha de clases en la Antigüedad», *La Pensée*, nº 108, abril de 1963, pág. 12.

17. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, pág. 95.

18. Jean Voilquin: *Les penseurs grecs avant Socrate*, pág. 45, 10.

19. A. Aymard, págs. 602-604; véase G. Thomson, págs. 145-146. «La tiranía desaparece a comienzos del siglo VI», y las perturbaciones civiles se desencadenan «durante dos generaciones», el persa Ciro ataca la Lidia de Creso, aliada de los Jonios, y, según la leyenda, Tales participa en la guerra como ingeniero. Hacia el 540, el Asia Menor queda sometida a Persia. (A. Aymard, págs. 619-622).

Tales (último tercio del siglo VII-mediados del siglo VI) y Anaximandro (hacia 610-hacia 547) pertenecen a una antigua familia de sacerdotes-reyes y ya hemos visto las relaciones de su cosmología física con las teogonías. Por otra parte, tomaron sus conocimientos astronómicos de las civilizaciones del Cercano Oriente, en particular de los babilonios (para quienes la astronomía permaneció integrada a una religión astral). ¿Qué hay de radicalmente nuevo en su *θεωρια*? En primer lugar, que aparece separada de toda religión.

«Los "físicos" tienen conciencia de sostener, en muchos aspectos, lo contrario de las creencias religiosas tradicionales»; se proponen explicar el mundo sin recurrir a los dioses. El mito es «racionalizado». «El orden natural y los hechos atmosféricos (lluvias, vientos, tempestades, rayos), al tornarse independientes de la función real, dejan de ser inteligibles en el lenguaje del mito en que se expresaban hasta entonces. Se presentan desde ahora en adelante como «preguntas» sobre las cuales está abierta la discusión.

«En realidad, Anaximandro va a discutir las ideas de Tales, Anaxímenes las de Anaximandro y a través de estos debates y a través de estas polémicas se constituye el campo propio de la historia de la filosofía[20].»

«El filósofo reemplaza así al viejo rey-mago, amo del tiempo.» «Océanos y Gea quedan despojados de todo aspecto antropomórfico para convertirse simplemente en el agua y la tierra [...] Los milesios plantean las cualidades de seco y de caliente, substantificadas y objetivadas por el nuevo empleo del artículo *tò*, *lo* caliente, es decir una realidad totalmente definida por la acción de calentar, y que no tiene necesidad, para traducir su aspecto de «potencia», de una contrapartida mítica como Hefestos. Las fuerzas que produjeron y que animan el cosmos actúan pues en el mismo plano y en la misma forma que aquellas cuya obra podemos ver, cada día, cuando la lluvia humedece la tierra o un fuego seca una vestimenta mojada[21].»

20. Jean Voilquin, pág. 46..., 49...; G. Thomson, pág. 146; J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 171-173, 178; II, págs. 100-101.

21. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, págs. 101-102. Considero este empleo del artículo neutro ante un adjetivo (o un infinitivo) muy importante en la historia del espíritu humano y en sus posibilidades crecientes de abstracción y de conceptualización. Aquí, la misma morfología de la lengua

Así «son los elementos los que ocupan el lugar de la antiguas divinidades primordiales o personales en la doctrina de los milesios[22] ».

«Se apela, cada vez más, para rendir cuenta de los cambios en el cosmos, a los modelos que ofrecen las ingeniosidades técnicas» (la rueda, el fuelle...) «en lugar de referirse a la vida animal o al crecimientos de las plantas.»

Sin embargo, como bien ha mostrado G. Thomson, «es imposible establecer un lazo directo entre pensamiento racional y desarrollo técnico. En el plano de la técnica, Grecia no inventó ni innovó nada. Tributaria de Oriente en este campo, nunca lo superó realmente. Y el Oriente, a pesar de su inteligencia técnica, no supo separarse del mito y construir una filosofía racional. Es necesario pues hacer intervenir otros factores».

Para G. Thomson, éstos son, por una parte, las formas laicizadas de dirección política colectiva (la ciudad); por otra parte, «los comienzos, con la moneda, de una economía mercantil, la aparición de una clase de comerciantes para quienes los objetos se despojan de su diversidad cualitativa (valor de uso) y sólo tienen la significación abstracta de una mercancía semejante a todas las otras (valor de cambio)[23] ».

---

griega ofrece posibilidades nuevas, pues ninguna lengua anterior, que yo sepa, poseía artículo. Sin embargo, quisiera señalar que me parece arriesgado atribuir este empleo nuevo del artículo a los milesios, como lo hace J.-P. Vernant según Bruno Snell. En efecto, Tales tal vez no escribió nada —en todo caso no nos ha llegado de él ningún documento auténtico ni tampoco de Anaxímenes. Si bien Anaximandro escribió un περὶ φυσῆως (Sobre la naturaleza), sólo tenemos un corto fragmento de él reproducido por Aristóteles dos siglos más tarde. Contiene el término το ἄπειρον: el infinito, o lo ilimitado; pero no es seguro que sea una cita literal. Si bien este empleo por los milesios es sólo probable, está ampliamente atestiguado en Heráclito de Éfeso y en Parménides de Elea (fines del siglo VI, comienzos del siglo V) y en todos los filósofos posteriores (véase J. Voilquin, págs. 45-47, 87-94...).

22. *Mythe...*, I, pág. 194.

23. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, pág. 103, 106-107; Doxografía de Anaximandro, J. Voilquin, pág. 52; G. Thomson, págs. 181-182, y 4a parte: *Les Républiques nouvelles*, que se refiere a Engels y a Marx, especialmente en págs. 185 y sigs., 206 y sigs., 218 y sigs... Relaciona también el nacimiento de una clase de comerciantes, y la creación de una moneda de cobre en 524 antes de nuestra era, la aparición en China de la filosofía (Confucio, 561-479 y especialmente su nieto Tsu-Ssu, Houei Che en el siglo IV, etc.), mientras que se elabora la concepción del rey hijo del

Finalmente J.-P. Vernant muestra la importancia de otro carácter que distingue la astronomía de Anaximandro no sólo de las viejas cosmogonías, sino también de la astronomía babilónica, «estrictamente aritmética»: es su concepción de un espacio geométrico. La tierra está en el centro de un universo esférico —es la concepción que subsistió hasta la «revolución copernicana». Aquí también se ha tratado de explicar esta «ruptura radical» por el hecho de que «los griegos habían nacido geómetras». J.-P. Vernant, por el contrario, la pone en relación con la concepción de la ciudad, centrada sobre el ἄγορα, sobre el hogar común. Por razones de práctica política, pues, «el círculo adquiere a los ojos de los griegos un valor privilegiado. Ven en él la forma más bella, más perfecta[24] ».

---

cielo, «responsable a la vez del buen gobierno de su pueblo y del orden del universo» (págs. 65-75) —concepción cuyo derrumbe en Grecia dio paso al advenimiento de la ciudad... No hemos terminado de estudiar los «caminos autónomos»... J.-P. Vernant nos pone en guardia «contra la tentación de transponer demasiado mecánicamente las nociones de un plano a otro de pensamiento [...]: Marx subrayó que el punto de vista del valor de uso domina durante toda la Antigüedad clásica [...]: sólo cuando el trabajo libre y asalariado se convierte él mismo en mercancía la «forma mercancía de los productos se convierte en la forma social dominante» (*Ibíd.*, págs. 118-119 y n. 60). Esta opinión fue discutida especialmente por J. Goblot (*La Pensée*, nº 104, agosto de 1962 págs. 107 y sigs.).

En relación a la India, Marinette Dambuyant (*La Pensée*, nº 94) aporta algunos elementos: el primer elemento racional aparecería ya en los *Veda* (1500-1000 a. C.) bajo la forma de la manifestación de una duda: «El hambre no podría ser un castigo de los dioses; el hombre ahíto también muere...». Sin embargo, estos textos no conocen aún la expresión «porque...» El pasaje a la discusión, a la demostración se hace en los *Upanishad* (600-500) —es decir en la época de Buda (563-483). Son comentarios de textos religiosos de los *Veda*. Pone el «esfuerzo racional» en relación con la organización política, que «presenta rasgos racionales cada vez que se torna más eficaz y cada vez que busca una justicia [...] Hay racionalidad en el progreso de los cambios, en el empleo de instrumentos de medida, en el empleo de la moneda.» Igualmente, René Grousset señala que «el movimiento en las ideas iba a la par con el desarrollo político» (*Histoire générale* (Gustave Glotz), t. X, *L'Asie orientale des origines au XVe siècle*. Primera parte: *Les Empires*, P.U.F., 1941, pág. 34; véanse págs. 23-24).

24. *Mythe...*, I, págs. 172-176-179-182-183-184. Así, de la *bola* prehistórica al universo esférico de Anaximandro, observamos una elaboración histórico cultural del valor de las formas —valor técnico-mágico, luego político-filosófico-científico, que será utilizado por la estética; valor

Observemos ahora que, «según Agathémeros, Anaximandro [...] fue el primero que dibujó la tierra habitada sobre un πίναξ (tablilla para escribir)». Este uso continuó. Se representaba la tierra como redonda, delimitada por el curso circular del río Océano. Las tierras habitadas se inscribían en un cuadriculado regular, con Grecia en el centro y Delfos en el centro de Grecia[25].

En cuanto a Anaxímenes, que parece haber escrito en la segunda mitad del siglo VI, habría tenido el mérito de diferenciar los planetas de las estrellas (pero los babilonios ya habían hecho esta distinción). Poniendo el aire como *substratum* de todas las cosas, sólo diferente de una sustancia a otra por el grado de dilatación o de condensación, progresa hacia una concepción científica cuantitativa de la materia; plantea el problema del movimiento que, para él, existe desde toda la eternidad y por lo tanto es inherente a la materia[26].

Otras corrientes de pensamiento menos liberadas de la religión, contribuyeron, sin embargo, a la reflexión filosófica.

Perécides de Siro, contemporáneo de Anaximandro, incluido entre los «Siete Sabios», habría sido al mismo tiempo una especie de adivino-poeta y el maestro de Pitágoras. Habría sido el primero en afirmar la inmortalidad del alma, y en formular la teoría de la reencarnación. Diviniza a Κρόνος, el tiempo, y lo coloca en el origen del cosmos. Contribuye así a dar a la cosmología, primitivamente concebida como sincrónica, una dimensión diacrónica. Sus creencias estaban en relación con el orfismo, que adquirió un gran desarrollo a partir del siglo IV, y que tuvo una profunda influencia sobre muchos filósofos, desde Heráclito hasta Platón, y sobre tantos poetas y artistas plásticos.

---

transmitido por la παιδεῖα, por la educación social, en el sentido más amplio del término, y no transmitido hereditariamente, a modo de los *arquetipos del inconsciente colectivo* de Jung.

25. J.-P. Vernant: *Les Origines...*, págs. 127-128; *Mythe...*, págs. 217-218. Agatémeros, geógrafo, II siglo a. C. πίναξ: tablita de madera. Herodoto se burlaba de estos mapas antiguos, demasiado regulares —lo que prueba que en su época ya se había progresado. Es necesario comparar esta regularización con la que Evans hizo padecer a la periodización de la época minoica. No puede decirse que sea, originariamente, un fenómeno estético. Pero tiene una gran importancia estética.

26. J. Voilquin, págs. 54-57; J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, especialmente, pág. 104.

Sin embargo, según la tradición, es el autor de la primera obra en prosa y Tales lo felicita por no haber guardado para sí su saber, y haberlo volcado a la comunidad, y sometido a la discusión pública[27].

Es digno de observación el hecho de que, en la misma época en que los primeros líricos erigían el escrito (versificado) en poema, en obra literaria, los primeros filósofos abandonan las formas particulares de la lengua religiosa —luego literaria. Esta elección está ligada evidentemente a la laicización de sus ideas. Una de las consecuencias es que su *texto* la mayoría de las veces no ha sido conservado en tanto tal, sino reproducido en formas nuevas a medida que era sometido a discusión. Será necesario todavía un siglo y medio tal vez para que, con Herodoto, la prosa sea en cierta medida integrada a la literatura.

27. J. Voilquin, págs. 23, 38, 228, n. 17; J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 98, 178, II, págs. 107-108.

CAPÍTULO V

La poesía lírica

0. En los alrededores del 600 se afirma verdaderamente la poesía lírica y, con ella, se expresa «una nueva imagen del hombre»; con «el abandono del ideal heroico», se produce «el advenimiento de valores directamente ligados a la vida afectiva del individuo y sometidos a todas las vicisitudes de la existencia humana: placeres, emociones, amor, belleza, juventud...», y Bruno Sneil piensa que es posible hablas de un «surgimiento del individuo». «(B. Sneil) rastreó, a través de la poesía lírica antigua, el descubrimiento del alma humana, en lo que forma sus dimensiones propiamente espirituales: interioridad, intensidad, subjetividad. Observa la innovación que constituye la idea de una «profundidad» del pensamiento (*βαθυμητής βαθύφρων*). La idea de que los hechos intelectuales y espirituales (sentimiento, reflexión, conocimiento) tienen una "profundidad" que se manifiesta en la poesía arcaica antes de expresarse, por ejemplo, en Heráclito[1] ».

1. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 99 y n. 78; II, pág. 104, n. 25; según B. Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1955. Sin embargo, la expresión *φρῆν βαθεῖα* se encuentra en Homero (*Ilíada*, 19, 125): se trata de la extraordinaria mala pasada que Hera le juega a Zeus. Le hace jurar por el Estigio que el mortal que nazca ese día reinará sobre todos sus vecinos. Zeus, que quiere otorgar este favor a su hijo Heracles, jura gustoso. Pero entonces Hera se precipita a Argos y, mientras retiene a Heracles cautivo en el seno de Alcmena, apura el parto de la mujer de Estenélos, encinta apenas de siete meses. Así Euristeo se convertirá en rey de Argos y podrá imponer a Heracles los doce trabajos. Y cuando vuelve a mofarse de su esposo anunciándole este nacimiento imprevisto: *ὣς φάτο; τὸν δ'ἄχος οχύ κατά φρῆνα τυψή βαθειαν* [Así dijo ella, y la pulla aguda se hundió en su corazón profundo), dice Homero. Se trata allí de la imagen de una herida profunda, lo que es completamente diferente de una «profundidad» de pensamiento: este ejemplo no invalida la tesis de Snell.

De Mimnermo de Colofón (al norte de Mileto —fines del siglo VII) sólo quedan fragmentos, suficientes como para ver en él al primer autor de elegías amorosas y eróticas personales. No solamente canta sus pasiones, sino la tristeza que implica, para un individuo, «el inexorable paso del tiempo[2] ».

Éstos son los valores que no conoció la poesía egipcia, ni ninguna literatura anterior. Constituyen el aporte original —un aporte decisivo— a la literatura y a la elaboración del espíritu humano. Sin embargo esta «creación» del alma individual sólo está en sus comienzos, y será necesario todavía un siglo para que se complete con Píndaro y Esquilo.

Junto al Sabio-Tirano Periandro de Corinto (fines del siglo VII), Arión da su forma definitiva al ditirambo cantado por el coro en las fiestas de Dionisos —«el dios del vino, fuente del entusiasmo», que desempeña junto con Apolo, un rol esencial en los Misterios. Sin duda no hace más que registrar, como Taletas y Alomán, las influencias literarias y musicales llegadas de Oriente, y los coros cuadrangulares o circulares de niños y jovencitas ya eran conocidos en Creta mil años antes[3] .

1. Alceo y Safo de Lesbos son mucho más importantes. Sabemos que sus obras fueron considerables y variadas (Alceo, 10 libros; Safo, 9 libros, de 10 a 12 000 versos). Se pueden seguir los rastros de sus ediciones hasta el siglo IV de nuestra era. Desdichadamente, cuando el cristianismo llegó a ser religión de Estado con el gobernador Teodosio (380) triunfó una moral represiva: «El tono libre de un poeta que cantó no sólo al vino, sino al amor, y un amor malsano (*sic*) colocó inevitablemente su obra entre las que debían perecer en la época cristiana», escribe Aimé Puech a propósito de Alceo. Otro tanto puede decirse de Safo. Hoy en día no nos quedan más que fragmentos de sus obras[4] .

En Mitilene, capital de Lesbos, se habían sucedido varios tiranos a causa de los desórdenes civiles. Pítacos (uno de los «Siete Sabios») recibió los poderes de «legislador» durante diez años.

2. *Mythe...*, I, pág. 100, n. 79. J.-P. Vernant insiste en la importancia de esta nueva noción del tiempo.

3. A. Aymard, págs. 486, 637; J. Voilquin, pág. 30.

4. *Alceo*, *Safo*: Texto establecido y traducido por Théodore Reinach, con la colaboración de Aimé Puech, Les Belles Lettres, 1937, págs. 15, 16, 17, 18, 21.

Pero Alceo (y probablemente Safo), proveniente de la nobleza, no acepta el compromiso concertado inevitablemente en su perjuicio, y tras haber luchado contra los tiranos, se levanta contra Pítacos y es enviado por éste al exilio (es cierto que Pítacos quería combatir el exceso de lujo...y que su código consideraba la ebriedad como una causa agravante de las violencias —véase A. Aymard, pág. 479). Se encuentran ecos de estas luchas en los poemas «στασιαςτικά» (contestatarios), y también en los «ςκόλια» o cantos de banquetes, por ejemplo, sobre la muerte de uno de los tiranos: «¡Ahora hay que emborracharse y cada uno que beba con todas sus fuerzas, ya que Mirsilo ha muerto!» (fragmento 55, págs. 69-70, que fue imitado por Horacio: «*Nunc est bibendum...*»). Llegará a cantar la gloria de los combates: «Es bello morir por Ares» (fr. 61, pág. 72) —sin embargo, según Estrabón, «el poeta Alceo dijo de sí mismo que, en un combate que le estaba resultando desfavorable, arrojó sus armas y se dio a la fuga» (pág. 122, nº. 2).

Pero si combate es por un modo de vida en que el excedente de la producción —lejos de ser consagrado al culto de los muertos como lo vimos en Egipto— se destine por entero para el goce personal: «¡Bebe [...] Melanipo, conmigo! ¿Crees que cuando hayas franqueado los torbellinos del gran Aqueronte, podrás volver a ver la pálida luz del día?» (fr. 85, pág. 86).

Y Safo agrega: «La muerte es un mal. Los dioses así lo juzgan, pues si no, elegirían morir ellos también» (fr. 170, pág. 310). No hay consuelo en ningún más allá. Sin embargo, hay que observar que estos poemas no expresan nada más que lo que expresaba el *Poema del Desesperado* que los precede en más de un milenio.

Para Alceo, los placeres de la vida son ante todo el vino, la ebriedad; habla de ellos sin cesar, el vino es el compañero de la felicidad y el remedio para las penas: «No hay que abandonar el corazón a la desgracia —nada ganaremos con apenarnos— ¡oh! Bikhis; el mejor remedio,— es hacer traer vino para embriagarse» (fr. 63, pag. 73). «El vino, para el olvido, por el hijo de Semele y de Zeus — ha sido dado a los hombres» (fr. 113, pág. 100). El vino yuxtapuesto a la verdad (fr. 95, pág. 91), sin duda porque es «el espejo de los hombres» (fr. 73, pág. 77).

También el amor, lo sabemos sobre todo por múltiples testimonios, pues sólo quedan algunos restos; la página de la edición de «Belles Lettres» consagrada a los Libros V y VI (Poemas de

Amor) es significativa: no subsiste ningún fragmento (pág. 49).

En contrapartida, odia la Pobreza, «mal penoso, insoportable, que oprime atrozmente al pueblo, con su hermana la Impotencia» (fr. 23, págs. 43, y 90, pág. 89), y se le atribuye esta frase: «El dinero es el hombre» —«ningún pobre, en efecto, obtiene ni honor ni dignidad» (fr. 138, pág. 115)[5]. Alceo aprecia también la primavera, las flores, los pájaros, las cigarras, el nevado cielo y la mar que blanquea (fr. 1, 91, 111, 119, 127, 133, 158, 159, 161...) En cuanto a los dioses, parece que sólo los canta si están en relación con sus preocupaciones vitales. Junto a Ares, están Dionisos, dios del vino, Afrodita y Eros, dioses del Amor, Apolo, especialmente, el dios de la lira —pero parece que le atribuye también la invención de la aulética (el arte de la flauta). Compuso, por el contrario, un *Himno a Hermes* de difícil interpretación. Se comprende que se haya interesado por el «copero de los dioses»; «Ἑρμέην ἑλκείν (sacar a Hermes) significaba vaciar la última copa de la noche, en honor a Hermes (*Dictionnaire* Bailly). Pero, en este himno, es Hermes el que aparece como inventor de la lira —también inventor de la elocuencia y hasta del robo «porque la elocuencia, que Hermes inventó, engaña los espíritus de los oyentes». Roba pues los bueyes de Apolo y, cuando éste descubre el latrocinio gracias al arte de la adivinación, y amenaza a Hermes, este último logra robarle una vez más, ahora su carcaj y su arco. Entonces, en signo de reconciliación Apolo regala a Hermes su varita mágica y, a cambio, recibe de Hermes la lira[6].

Jean-Pierre Vernant, que subraya la importancia del estudio de los mitos para «seguir las transformaciones del instrumental mental, de las técnicas de pensamiento, de los procedimientos lógicos», ha estudiado detenidamente el mito de Hermes, pero no en la perspectiva de la formación del sentimiento estético. Por otra parte, hace un llamamiento para que se prosigan las investigaciones, especialmente en lo que concierne a la historia del arte. Veamos, sin embargo, algunos puntos interesantes: Es Hermes el que ha sido encargado por Zeus de llevar a los hombres «el arte

5. Sin duda hay que ver aquí la reflexión de un aristócrata que desprecia a los «nuevos ricos»: véase A. Aymard, pág. 474.

6. Les Belles Lettres, págs. 28-40; sobre Hermes, págs. 31-34. Alceo canta también a Hefestos, Zeus, Atenea, los Dioscuros, las Ninfas..., y a los héroes, Aquiles, Ayax...

política» (en Platón); él, el que anima a Pandora, modelada por Hefestos; y más antiguamente, antes de que esta función se atribuyera a Prometeo, era Hermes el que había descubierto los medios para encender el fuego. Ahora bien, el fuego simboliza el genio creador de las artes[7].

En oposición a Apolo, que es uno de los doce grandes dioses, colocado muy alto en el Olimpo, Hermes es el dios más «amigo de los hombres», el que visita más frecuentemente sus hogares, sus calles, sus plazas, sus caminos. Por todo el tipo de invenciones e intervenciones que se le atribuyen, representa la «astucia» humana más que las grandes intervenciones religiosas[8].

En otros mitos, el «conflicto de jurisdicción» entre Apolo y Hermes aparece de manera curiosa en diversos campos. Para limitarnos al de la música, la poesía y las otras artes, recordemos que, nacido en una gruta del monte Cyllene, en Arcadia, de los amores de Zeus y de Maya (hija de Atlas), inmediatamente luego del casamiento solemne de Zeus y de Hera, será esencialmente el factótum de Zeus. El día mismo de su nacimiento, a medio día, inventa la lira vaciando un caparazón de tortuga; y esa misma tarde roba los bueyes de Apolo. Según Porfirio, el robo del carcaj posterior sería una imaginación de Alceo. (Esto no se detuvo aquí, y más tarde se le hace robar el tridente de Neptuno, la espada de Marte, el cinturón de Venus, etc.). Pero Hermes se presenta con frecuencia también como inventor de la flauta, y cuando Hera, celosa de la ninfa Io, amada de Zeus quien la ha transformado en vaca, la hace cuidar por Argos de los cien ojos (una parte de los cuales siempre permanecía abierta), Hermes adormece a Argos al son de su flauta antes de matarlo para liberar a Io. Este episodio parece ser conocido desde la *Ilíada* (II, 103), donde Hermes lleva el nombre de ἀργειφόντης (matador de Argos)[9]. Lo mismo en los *Trabajos y los Días* de Hesíodo[10].

7. *Mythe...*, I, págs. 8, 10, 88, 124, 170; II, 5, 6, 10, 28, 74.

8. *Ibíd.*, I, págs. 126-128.

9. A menos que este término signifique primitivamente «el mensajero rápido» como dice Bailly; la leyenda de Argos podría entonces haber sido inventada posteriormente, a partir de una especie de juego con las palabras —como sucede frecuentemente.

10. V. 68, 77, 84 (a propósito del episodio de Pandora). En la *Teogonía* Hermes está asociado a Hécate por el crecimiento del ganado (v. 444). Así antes de presidir el comercio, lo que sólo podía ser tardío, este dios más antiguamente habría ayudado a los hombres en la cría de ganado.

En otra versión, Apolo, exiliado del cielo por Zeus, reducido a cuidar los rebaños de Admeto, rey de Tesalia, cantaba y tocaba la lira, encantando a todos los pastores de las cercanías. Entonces un hijo de Hermes viene a rivalizar con él: Pan, dios de los campos, de los pastores, de los rebaños; y el rey Midas de Frigia, designado como árbitro, se pronuncia a favor de Pan (Apolo despechado le hará crecer orejas de asno). A continuación Zeus, celoso del éxito del exilado, le envía a Hermes para que le robe los rebaños... Sólo más tarde Apolo vuelve a congraciarse con Zeus y a presidir los conciertos de las Musas[11].

Podría emitirse la hipótesis de que el destino de Hermes se debió a sus relaciones estrechas con los hombres, como símbolo de su espíritu inventivo. Entra así en competencia, por otra parte, con Hefestos, que había simbolizado el espíritu artesanal (hasta le toma su esposa, Afrodita, con quien tiene un hijo, el célebre Hermafrodita) y si se convierte en el dios del comercio, es tal vez en relación a sus progresos en la época de Alceo. Llegará a ser también dios de la escritura, de la astronomía, de los pesos y medidas..., de todas las invenciones y descubrimientos. Fue el dios más representado por las artes. Más tarde, asimilado al Tot egipcio (y al Teutates galo), convertido en Hermes Trimegisto por la gracia de los neo-platónicos (siglo III de nuestra era)[12], utilizado por los padres de la Iglesia, estudiado por los árabes y, a través de ellos, por Alberto el Grande (siglo XIII), lo veremos convertido en el gran maestro de los astrólogos y de los alquimistas. ¡Y tal vez, a fe mía, es el único de los dioses del Olimpo en el que creen todavía algunos de nuestros contemporáneos del siglo XX!

11. Pan es tan desconocido en Homero como en Hesíodo. Aparece en un himno homérico (18, 47). Viene a reforzar las relaciones de Hermes con la cría de ganado. Midas es un personaje histórico del fin del siglo VIII; pero tal vez había varios Midas.

12. También es asimilado a Asclepio-Esculapio que, en la *Ilíada* no es más que un médico hábil, pero en los *Himnos homéricos* ya se ha convertido en hijo de Apolo y dios de la medicina. Hades se quejaba de él porque su arte podía llegar a despoblar el imperio de los muertos y Zeus entonces le lanzó un rayo. Apolo, no osando tomárselas con Zeus, vengó a su hijo atravesando con sus flechas a los Cíclopes, forjadores del rayo. Por eso Zeus los echó del Olimpo. *El Asclepius* es uno de los *Libros Herméticos*.

2. Safo, que pertenecía también a la aristocracia de Mitilene, tenía una escuela de música y de poesía, frecuentada por alumnos que venían a veces de lejos: Mileto, Colofón, Salamina. Se hizo célebre y fue admirada incluso por Solón[13].

Difiere de Alceo en que no se interesa para nada en la política ni en la guerra —al menos en los fragmentos conservados. Si Alceo, de acuerdo con Atenea, «pone el coraje por encima de la poesía», para Safo «la más bella de las cosas» es la mujer amada: «Unos hallan que la cosa más bella que hay sobre la tierra sombría es una tropa de caballeros, o de infantes; otros una escuadra de navíos. Para mí, la cosa más bella del mundo, es aquella de la que uno está prendado [...] Anactoria [...] me [daría] más placer verla que ver todos los carros de los lidios y sus guerreros, cargando a pie sus armaduras[14].»

No canta tampoco al vino, sino casi únicamente al amor: su diosa es Afrodita, a la que se dirige la Oda I del Libro I, único poema completo que conservamos de ella (pero también los fr. 5, 22, 25, 26, 149...) Canta a Eros (fr. 61, 87-98); y también, al más nuevo, a Adonis, el dios sirio-fenicio que había llegado primero a Chipre gracias al establecimiento fenicio de Amatus, en que era adorado como el amante de la «Afrodita chipriota». Este mismo culto se encuentra en Pafos, ciudad griega de Chipre. «Adonis hace su aparición en Lesbos y su cortejo fúnebre es acompañado por lamentos ruidosos» dice André Aymard.

«Pero este recién llegado ya no encontró, como las divinidades de la edad homérica, un recibimiento sin reservas en el panteón griego; de allí en adelante, toda influencia extranjera, aunque se la padeciera, era sentida como exótica; la conciencia griega deja de ser permeable y se endurece. Ya se va dibujando en ella una tendencia a defenderse de los encantos de Asia[15].»

Las amadas (y a veces los amados) están aún muy poco personalizados —se destacan algunas descripciones de jovencitas: «Me parecías aún pequeña y sin gracia» (o «poco diestra para el amor») (fr. 42); «Ví una niña tierna, delicada, que recogía flores» (fr.

13. Les Belles Lettres, págs. 165, 170-172, 174.

14. Alceo, pág. 114; Safo, fr. 27, págs. 211-213. Una sola alusión dudosa a Pítacos (fr. 80, pág. 253). Sin embargo Safo estuvo exilada en Cerdeña.

15. Fr. 116, 133, 152 (*Les Premières civilisations*, Halphen-Sagnac, págs. 341, 648).

126). Algunas comparaciones recuerdan, sin superarlas, las de los cantos de amor egipcios: «semejante a los tiernos cervatillos» (fr. 75); «te compararía con una rama flexible» (fr. 117); o la letanía del fragmento 140: «más blanca que la leche — más tierna que el agua — más melodiosa que las liras — más orgullosa que un caballo — más encantadora que las rosas — más suave que un bello abrigo — más preciosa que el oro» — «más que el oro» (fr. 139).

Pero algunas comparaciones van mucho más lejos en la búsqueda: «Así como se ve a la dulce manzana enrojecer en lo alto de una rama, en la más alta rama donde los recolectores la han olvidado — no, no la han olvidado, pero no la pudieron alcanzar (así la jovencita...)» (fr. 112); «Tal como en la montaña, se ve al jacinto caído a los pies de los pastores; la flor purpúrea en el suelo (caída)..., así (la jovencita no desposada...) (fr. 113).

Sin embargo, más que los placeres del amor, inspiran a Safo las emociones: «Virginidad, Virginidad, me abandonas, ¿a dónde vas? — No, nunca más, nunca más, niña volveré contigo» (fr. 109 —véase fr. 114, 122), pero mucho más todavía los sufrimientos de la pasión: es «Eros, destrozador de miembros, dulce-amargo, irresistible animal», que la atormenta (fr. 97-98); las cuatro estrofas del fragmento 2, traducidas por Boileau en su *Traité du sublime*, son ciertamente las más célebres. Nada hay comparable en ningún escrito anterior, pero esta asombrosa descripción es sólo *física*; el «alma» sólo interviene en la traducción de Boileau.

Muchos otros fragmentos pintan el «fuego» (*πῦρ*), el «ardor» del deseo (*καιόμεναν*: quemado, *ὦπταισ*: tu haces quemar — fr. 20, 46); o a Eros sacudiendo el corazón (exactamente: el diafragma) «como el viento en la montaña, se abate sobre los robles» (fr. 44); pero, en ninguna parte la fisiología de la emoción está tan bien registrada como en el fragmento 2: «Me parece igual a los dioses, el hombre que, sentado frente a tí, muy junto, escucha tu dulce voz, — y tu risa que provoca el deseo, que, oh sí, ha llenado de emoción mi corazón dentro del pecho. Pues en el instante en que te veo, ya no me es posible articular una palabra, — sino que mi lengua se quiebra, bajo la piel me corre un fuego ligero, mis ojos quedan sin mirada, mis orejas retumban, — el sudor me chorrea, me estremece un escalofrío, me pongo más verde que la hierba y poco falta para que me sienta muerta...»

Esta alianza del amor con la muerte se expresa todavía en otra

parte, en ocasión de un abandono: «sin mentir, quiero morir»... «un deseo de morir se apodera de mí» (fr. 93, 95). Los celos llaman a la venganza de los dioses (fr. 23) — pero la verdadera desgracia es la privación del amor: «La luna ya se ha acostado, igual que las Pléyades, ya es media noche, el tiempo pasa, y yo, yo me he acostado sola» (fr. 74). Y el paso del tiempo: «El que es bello sólo permanece bello el tiempo que dura una mirada» (fr. 48)[16]. El fragmento 34 evoca «gozosos recuerdos de juventud, particularmente danzas». Y la vejez, que postra el cuerpo... se describe así: «de negros, los cabellos se han vuelto blancos..., las rodillas no me sostienen más» (fr. 75; fr. 67). Y poco importa que no sea, como lo subraya Aimé Puech, «una queja de la misma Safo, sobre su propia suerte»; mujer y poetisa, podía sufrir el mal de envejecer incluso antes de sentir en su cuerpo los últimos efectos —y expresar en un poema «objetivo» sus propios sentimientos[17].

Si bien el erotismo se expresa en Safo como amo todopoderoso, no aplasta sin embargo los otros sentimientos; a pesar de todos los desengaños padecidos, formula votos para que su hermano vuelva sano y salvo «y que todo lo que su corazón desee pueda cumplirse» (fr. 25). Y, sobre todo, desborda de amor maternal por su pequeña Kleis: «Tengo una linda niñita, hecha como

16. «El que es valiente, lo es hoy y lo será mañana», dice el verso siguiente en la traducción de Théodore Reinach. Pero la palabra que él traduce como «valiente» es *Agathos*: «bueno». Es verdad que este término significa también, a menudo, «bravo en la guerra» (siguiendo la versión del venerable *Jardin des racines grecques*. Sin embargo, esta versión me sorprendería un poco en boca de Safo. El sentido tradicional de ἀγαθός aplicado a un hombre es: «noble, de buen nacimiento» (*Ilíada*, 21, 109, citado por Bailly) —y, naturalmente, dotado de todas las buenas cualidades. Se pueden comparar estos versos con el fragmento 160, en que se relacionan καλά y ἔσλα: «las cosas bellas» y «las cosas nobles»— «lo Bello y el Bien», dice Th. Reinach; y, en relación al sentido profundo, en el fr. 63 (véase más lejos). El sentido me parece que es: «Aquel que, además, tiene valor» o «cualidades».

17. Tal vez ella está interesada en el mito de Endimión (fr. 165) —mito que parece bastante reciente— porque este pastor de Caria, notable por su belleza, amado de Selene, por intermedio de las plegarias de su amante, había recibido de Zeus la inmortalidad y la eterna juventud, pero bajo condición de quedarse siempre dormido —no gozando de otra vida que de la conciencia (en sueños) de los abrazos nocturnos de su amante lunar.

una florecita de oro, mi Kleis querida; (no la cambiaría) ni por toda Lidia ni por la amable (¿Lesbos?)» (fr. 141).

Los objetos que describe son sobre todo accesorios del amor: perfumes, coronas y guirnaldas de flores, lechos blandos, colchones flexibles, «mantas frisadas y suaves» (fr. 102); y todo tipo de vestidos: «una piel de colores variados, bella obra lidia» (fr. 13), «un tejido en que se mezclan todo tipo de colores» (fr. 57), «una clámide de púrpura» (fr. 61)... Por el contrario, pocas joyas y objetos preciosos de oro, de marfil o de plata —trabajos de hombres. El único ejemplo se encuentra en el poema «objetivo» de las *Nupcias de Héctor y Andrómaca* (fr. 56).

Igual que Alceo, Safo ama los pájaros: bellos pájaros, palomas, ruiseñor, cuyos cantos enamoran (*ἱμμερόφωνος*, de *ἵμερος*: deseo apasionado), fr. 131: la cigarra, cuyo canto estridente «encanta (?) el ardor extendido sobre la planicie soleada» (fr. 206); las flores, especialmente la rosa, con la cual compara a las bellas jóvenes (fr. 176) —puede decirse que fue ella quien hizo al mundo occidental el regalo de la rosa: no la que se cultiva en los jardines, sin duda, sino la de nuestra literatura y nuestra ideología, la «ausente de todo ramo», la más bella de las flores[18].

Antes de Musset, Safo cantó a la estrella de la tarde: Hesperos, «de todos los astros el más bello» (fr. 9; véase fr. 121) y antes de Chateaubriand, el claro de luna: «... tal se ve, cuando el sol se ha puesto, la luna de dedos de rosa — eclipsar todas las estrellas y derramar su claridad sobre el mar salado y sobre los campos floridos; — entonces se esparce el bello rocío, mientras se abren las rosas, y los perifollos delicados, y el meliloto aromático» (fr. 96).

Tampoco los paisajes están totalmente ausentes: «(¿La brisa?) acariciando el agua fresca canta a través de las ramas verde manzana, y del follaje que palpita se derrama un pesado sueño» (fr. 4).

Un último tema muy importante en la poesía de Safo es su propio arte. Tiene otros dioses: Apolo, las Carites, y especialmente las Musas: «(Las Musas) que me hicieron gloriosa (*τίμιον*), haciéndome el don de su arte» (fr. 21). Invoca su lira: «Vamos, lira divina, háblame, hazme escuchar tu voz» (fr. 103). Pero mu-

18. Homero, Hesíodo, que emplean adjetivos compuestos con *ῥοδο-* como *ῥοδοδάκτυλος*: «de dedos rosas», no conocen *ῥόδον*: la rosa. Ésta aparece sin embargo en un *Himno homérico*, pero ignoro en qué fecha. Arquíloco emplea *ῥοδῆ*: «bosquecillo de rosas».

cho más melodiosa aún es la voz de la mujer (fr. 100): «Ahora para extasiar a mis compañeras cantaré un bello canto» (exactamente: «bellamente», τέρποια καλὸς ἀείσω, fr. 7). El sentimiento que tiene de su propio valor se expresa bien en su apóstrofe a una mujer cualquiera: «Muerta estarás tendida sin que jamás, para nadie, ninguna memoria de tí más tarde subsista, pues no tienes parte en las rosas de Pieria: invisible, incluso en la morada de Hades, tu alma errará entre los muertos oscuros» (fr. 63)[19].

Es interesante para nosotros observar qué idea, qué sentimiento de lo «bello» se desprenden de los poemas de Safo. En varios diferentes usos del adjetivo (y del adverbio) que hemos señalado al pasar, encontramos en estos textos dos empleos del plural neutro καλά (usado sin artículo) y, sin duda, el primer uso conocido del adjetivo neutro singular con el artículo τὸ καλόν: «lo bello» —que representa el mayor grado de abstracción-generalización.

En primer lugar, en el fragmento 93 (extraído de un papiro relativamente en buen estado), Safo reprocha a una amiga «que se fue para siempre»: «Tú olvidaste tantas horas dulces y bellas que vivimos juntas» —es la traducción de Théodore Reinach; literalmente: «cuántas (cosas) amigables/amorosas? (φίλα —esta palabra es dudosa) y bellas hemos sentido (ἐπάσχομεν, de πασχω: experimentar una sensación, un sentimiento)». Si el sentido de καλά no era evidente, la continuación del texto lo explicita: «¡Sí, cuántas coronas de violetas, de rosas y de azafranes juntos te colocabas sobre la cabeza a mi lado! — ¡Cuántas guirnaldas trenzadas, de encantadoras flores, enlazabas alrededor de tu delicado cuello! — ¡Cuántos vasos de perfume, brenthium (?) o real, volcabas sobre tu bella cabellera! — o, acostada junto a mí; sobre un blando lecho saciabas tu sed (o tu hambre).»

Ésta es la lectura de Théodore Reinach; pero las dos palabras más claras de esta última frase son: «ἔξιες πόθον»: apaciguabas tu deseo. (πόθος, en Homero, no designa el deseo sensual, pero está atestiguado en ese sentido en *El Escudo* del falso-Hesíodo,

19. La Pieria es una comarca de Macedonia, cerca del monte Olimpo, morada de las Musas —que a veces son llamadas «Piéridas». Este texto aporta por otra parte un importante complemento a las investigaciones de J.-P. Vernant sobre los *Aspectos antiguos de la memoria* (*Mythe...*, 1, págs. 80-123): en efecto, la palabra μναμοσύνα es empleada allí muy precisamente para designar el recuerdo que se guarda de un individuo.

que Paul Mazon fecha algunas decenas de años después de Safo, entre 590 y 560, luego enseguida en los Trágicos, a mi entender, aquí no puede ser entendido de otra forma[20]).

Por lo tanto, aquí, καλά tiene el sentido erótico que ya hemos encontrado en *nefer* egipcio (pasar un buen [«bello»] día). Pero no queda duda de que, para Safo, la palabra comprende *también* otra cosa, y especialmente la poesía cantada: *Las Rosas de Pieria*. Este valor (social, moral, intelectual, estético) aparece en el fragmento 160, que Theodore Reinach traduce así: «*El joven*[21]. — Tengo deseos de decirte algo, pero la vergüenza me lo impide... *La muchacha*. — Si sólo tuvieras en el alma el deseo de lo Bello y del Bien, si tu lengua no se agitara para pronunciar una mala palabra, la vergüenza no velaría tus ojos y dirías francamente lo que piensas» (literalmente: «Si tuvieras el deseo de nobles o bellas (cosas): 'εσλόν ἵμμερον ἤ καλός»).

El fragmento 75, extraído de un papiro de Oxyrhynchus, está mucho más deteriorado, y Théodore Reinach no ha intentado ninguna interpretación. Aimé Puech lee algunas palabras y, especialmente para los versos 25-26 que nos interesan, se ayuda con un pasaje de Ateneo (siglo III): «Amo la voluptuosidad y me ha tocado en suerte el brillante (?) amor del sol y lo bello»; «τὸ καλόν no es legible en el papiro (sólo ...λόν) pero está en la cita de Ateneo y éste lo repite dos veces en su comentario. Aimé Puech lo traduce por «el bien». El estado de deterioro del texto no permite desgraciadamente hacernos una idea precisa. Ateneo, que tenía el texto completo ante los ojos, escribe: «Safo, que era en verdad mujer y poetisa, tuvo sin embargo escrúpulos en separar lo bello de lo voluptuoso, expresándose así: (siguen los dos versos), evidenciando ante todos que el deseo de vivir, lo brillante y lo bello la poseían.»

Tampoco esto queda muy claro, pero me parece posible la siguiente interpretación: ἁβροςύνη (voluptuosidad) es una palabra que Bailly presenta sólo en este texto de Safo, y luego en Eurípides. Es derivada de ἁβρός, que Bailly da sólo a partir de Píndaro y que traduce como: «tierno, delicado... gracioso, lindo,

20. P. Mazon, *op. cit.*, págs. 124, 134 (El Escudo, v. 41); *Dictionnaire*, Bailly.

21. Una tradición que Th. Reinach y A. Puech estiman sin fundamento, atribuye estas palabras a Alceo. De hecho, podría tratarse también de una jovencita.

hablando del cuerpo y de los miembros [...] 2. en *mal sentido*, blando, afeminado, *hablando de los Asiáticos*» (en Herodoto).

Jean-Pierre Vernant dice (según San Mazzarino: «Seducida por el lujo, el refinamiento, la opulencia, la aristocracia griega se inspira, en sus costumbres, en este ideal fastuoso y delicado de ἁβροσύνη que caracteriza el mundo oriental. La ostentación de riqueza se convierte entonces en uno de los elementos del prestigio de los *gene*, un medio que se añade al valor guerrero y a las calificaciones religiosas, para señalar la supremacía[22].»

Es probable que el sentido peyorativo, debido a la reacción contra el orientalismo y que parece estar presente en el comentario de Ateneo, fuera extraño a Safo. Para ella, *τὸ καλόν* no se opone a ἁβροσύνε: «lo bello» es el componente de este «fasto delicado» donde el erotismo tiene un lugar de privilegio. Yo diría aún más: como en los restos del texto que pudieron ser descifrados se trata de la vejez que ha reemplazado a la juventud, y de la muerte; como, por otra parte, contiene un apóstrofe a «la armoniosa lira de claros sones», hay alguna razón para suponer que, comparando este texto con los fragmentos 21, 48 y 63 precedentemente analizados, y también reubicándolo en el conjunto de los fragmentos conocidos de Safo, que *τό καλόν*, lo bello de que aquí se trata, representa a la poesía cantada, la única capaz, más allá de la vida, de asegurar la «memoria» y la «gloria».

No he encontrado ni en Alceo ni en Safo los términos que expresan la idea de una «profundidad» del pensamiento (*βαθυμῆτης βαθυφροῶν*) señalados por Bruno Sneil. Sin embargo, señalaría dos pasajes que me parecen apuntar en ese sentido:

— *Fragmento* 45: «No sé lo que debo hacer: siento dos almas en mí» (literalmente: «No sé qué hacer llegar/provocar/producir: *θεο* — dos en mí los pensamientos/reflexiones/intenciones: *νοήματα*),

— *Fragmento* 37: «... Aquellos a quienes hago el bien, son justamente aquellos que me hacen más daño... sufrimiento (*παθή*, lo que padece... De eso, tengo en mí la íntima conciencia» (*εγό δ'ἐμαύτα ι τουτο σύνοιδα*). *Σύνοιδα* significa: saber con (otro), ser confidente; el sentido derivado *σύνοιδα ἐμαυτό*: me confío a mí misma, yo «con-sé» conmigo misma —este término está compuesto por los elementos griegos correspondientes a los elemen-

22. *Les Origines...*, pág. 69.

tos latinos con los que está construida la palabra *conciencia*. Además, Bailly da seis ejemplos de esta palabra en la primera persona del singular (contra uno en la primera del plural y uno en la tercera del singular); por lo tanto es una expresión característica de la *subjetividad*. Bailly sólo da ejemplos de fines del siglo V (Aristófanes, Eurípides), antes de Platón y Jenofonte. Es notable que casi dos siglos antes, esta expresión aparezca en los cantos de una mujer[23], de una poetisa del *amor*... No se puede evitar pensar en lo que Karl Marx dice acerca del amor, «que más que toda otra cosa enseña al hombre a creer en el mundo objetivo exterior a él, hace no sólo del hombre un objeto, sino incluso del objeto un hombre [...] El amor es un *materialista* [...] Finalmente, el amor llega incluso a hacer de un ser humano *«este objeto exterior de la afectividad»* de otro ser humano, el objeto en que encuentra su satisfacción el sentimiento *egoísta* del otro, egoísta porque es *su propia esencia* lo que cada uno busca en el otro[24] ».

¿Y no es acaso gracias a este intermediario que, por un efecto

23. La mujer —en Lesbos al menos, puesto que Safo tuvo competidoras— asume entonces un rol completamente diferente que el que le asignaba Hesíodo. A partir del siglo VI se expande el *dionisismo*, que «es en primer lugar y por predilección asunto de mujeres» —el «mayor rol» que ellas «juegan aquí» es «el reverso de esa inferioridad que las marca en otro nivel y que les impide participar —en pie de igualdad con los hombres— en la dirección de los asuntos de la ciudad» (J.-P. Vernant: *Mythe*..., II, pág. 80). El culto de Dionisos fue para ellas —como para los esclavos, que eran admitidos en él por igual— no un camino de liberación, sino una compensación— un opio. Por otra parte, se atribuye a Dionisos el establecimiento de la primera escuela de música. Si bien Alceo cita a Dionisos varias veces, no encuentro más que una mención en lo que queda de los versos de Safo (fr. 28). Se podría tal vez señalar un indicio del «feminismo» de Safo: Servius, el gramático latino del siglo IV de nuestra era, relata, según «Safo y Hesíodo», el mito de Prometeo. Pero, en la versión que nos da, se encuentran importantes «distorsiones» en relación a la de Hesíodo. Uno se siente tentado, por lo tanto, de atribuírselas a Safo. Primero, es «con la ayuda de Minerva» (Atenea la diosa femenina de la Inteligencia y de las Artes) que el hijo de Japet sube al cielo para robar el fuego, y revelarlo a los hombres (a quienes él había creado). Luego, ya no se trata de Pandora, la «mujer-trampa», que expande los males sobre la tierra. Simplemente: «los dioses irritados enviaron entonces dos males sobre la tierra: las fiebres y las enfermedades» (fr. 166).

24. *La Sainte Famille* (1845), cap. IV, III, «El amor», Ed. sociales, 1969, pág. 30.

de espejo, llega el hombre a encontrar *en sí mismo* su propia subjetividad?

Safo, en Mitilene, «estaba rodeada de consideración y de respeto». Solón «habría experimentado tanto entusiasmo» al escuchar una de sus canciones que quiso conocerla al menos «antes de morir». «Su reputación literaria siempre fue inigualada». Platón hablaba de ella «en un tono de simpatía festiva». En la época helenística y romana, «fue una banalidad llamarla la décima Musa», Estrabón (63 a. C. — 19 d. C.) ve en ella «un ser extraordinario, pues no ha llegado a nuestro conocimiento que, en ningún tiempo, por lejos que uno pueda remontarse, apareciera otra mujer capaz de rivalizar con ella, por poco que fuera, en materia de poesía».

Safo tenía una estatua en Siracusa, otra en Pérgamo, y aparece bastante frecuentemente en las pinturas de vasos, o en monedas: «ocupa un lugar privilegiado entre todos los escritores griegos».

Parece que fue en la comedia ática (siglo IV) donde se la presenta por primera vez como una mujer de costumbres obscenas. Aparece en un buen número de piezas, en las que se funda la invención de su leyenda. Según mis conocimientos, jamás se hizo el mismo reproche a Alceo, por ejemplo. Hasta la emprenden con su físico: «Ella era, se dice, físicamente miserable y bastante fea, pues tenía la tez sombría y era de muy pequeña talla», dice un papiro de Oxyrhyncus[25]. Desde la época alejandrina, algunos creen que se debe salvar su reputación distinguiendo dos Safo, una poetisa y la otra cortesana... Mucho más cercano a nosotros, Théodore Reinach se inclina también a edulcorar su traducción e intenta atenuar el sentido de «ciertas palabras de fuego y de fiebre» «escapadas» a Safo, comparándolas con algunas frases de Mme de Sevigné a Mme de Grignan. ¿Y qué quiere decir Aimé Puech cuando tacha aquí a su maestro de «optimismo un poco excesivo» o cuando quiere «descargar a Safo de algunas imputaciones demasiado bajas»? ¿Y acaso, un tercio de siglo más tarde, no se hace una falsificación del mismo orden cuando se utiliza a Safo para «patrocinar la homosexualidad femenina[26]»?

25. Conocí una persona, sin duda de buena fe, que creía que Simone de Beauvoir era físicamente «repelente».

26. A. Puech, págs. 161-163, 166, 168-173; véase el artículo de Catherine Cluade: «Una novela de lo femenino», France Nouvelle, 9-15 enero 1974.

Safo no necesita ni de estas excusas, ni de estas glorificaciones. ¿Pero cómo no advertir que tales sentimientos, tales juicios a su respecto —así como por otra parte la apreciación de la «problemática de la persona inaudita en ese momento histórico» que ella introduce en el proceso social de conquista progresiva de su individualidad por parte del hombre, forman parte integrante del efecto *estético* producido por su poesía, indisociablemente a las cualidades de su lengua y su versificación — de los cuales una buena parte se nos escapa, mientras que para los contemporáneos este «efecto estético» era también indisociable de su música, de la sonoridad especial del barbitos, incluso, para aquellos que la escuchaban personalmente, del timbre y la expresividad de su voz (y sin duda alguna de su aspecto físico) —como nos sucede a nosotros con las canciones de Georges Brassens.

«Los poetas lésbicos hablan dialecto local, que es una forma de eolio». Son de aquellos «que menos usaron una lengua artificial». Safo, aún más que Alceo, se acerca a la lengua indígena. Los poemas «objetivos», «como el fragmento sobre las nupcias de Héctor y Andrómaca», sufren alguna influencia de la lengua épica, pero los poemas más personales «son naturalmente más simples y más fieles al lenguaje popular»[27]. Es evidente que, a medida que se van separando de la inspiración religiosa, estos poetas abandonan al mismo tiempo la lengua llamada «literaria» y que, en las épocas precedentes, era en realidad una lengua religiosa.

Las combinaciones de pies que usan forman versos extremadamente variados, pero no podemos decir más que eso. Ni siquiera los propios especialistas están de acuerdo acerca de su escansión. Estos versos están agrupados en estrofas cortas, de dos, tres o cuatro versos. Las dos principales son la estrofa *sáfica* (tres versos de once sílabas y un verso de nueve), y la estrofa *alceica* (dos versos de once sílabas, uno de nueve y uno de diez). Recordemos que la estrofa ya era conocida por los egipcios, pero con una estructura mucho más laxa. En la misma época, cuenta la tradición que Estesícoro de Himera (alrededor del 640-550) fue el inventor de la *tríada* (estrofa y antiestrofa con el mismo ritmo, épodo más

27. A. Puech, pág. 11.

corto): pero no nos ha llegado casi nada de su obra[28].

«El poeta lésbico se acompañaba él mismo su canto con un instrumento de cuerdas [...] el *βάρβιτος* [...] que parece no haber sido otra cosa que una lira muy alargada (¿con un diapasón muy grave?).» También se encuentran mencionados en sus obras la *πηκτίς* y la *μάγαδις*, «a éstas se duda si ubicarlas entre las liras o las arpas; el único hecho cierto es que cada una de sus cuerdas fundamentales estaba doblada por una cuerda que sonaba en la octava aguda»[29].

Si bien Alceo y Safo, aristócratas, pensaron que el excedente de producción, creado por el pueblo debía servir al goce personal de los nobles, hay que reconocerles el haber, si no creado, al menos enriquecido considerablemente con sus obras (y Safo con su escuela) un campo nuevo de goce humano: el del lirismo.

28. Según G. Thomson, Estesícoro retomó la antigua forma litúrgica del lirismo coral, le quitó su marco ritual y lo transformó en una forma de arte desacralizado. Esta desacralización, no sólo de las formas poéticas, sino también de la música, ya había comenzado cien años antes con Arquíloco. Es verdad que se acelera en los alrededores del 600. Al menos tanto como Estesícoro, Alceo y Safo, a pesar de sus frecuentes invocaciones a los dioses, son los mejores artesanos de esta desacralización. Un tema interesante en Estesícoro es el de la famosa *Palinodia* de Helena: después de atacarla violentamente por todos los males que acarreó a los aqueos, y a los troyanos, se retracta en honor a su belleza. Tal vez podría verse en este mito la expresión de la dificultad que tenían los griegos para «situar» el valor de lo «*bello* que habían creado, una tentativa para expresar su irreductibilidad. Por el contrario, Platón se esforzará para asimilar lo *bello* a lo *útil*, al *bien* (moral). Pero Hipérides (390?-322), para defender a la cortesana Friné acusada de impiedad, sólo la hizo desvestir delante de los jueces, que la perdonaron.

29. A. Puech, págs. 12-14, que cita Th. Reinach: *La Musique grecque*, Payot, 1926, pág. 126.

CAPÍTULO VI

Las artes plásticas a mediados del siglo VI

Como dice Etienne Souriau, en esta época, las artes plásticas griegas, están muy por debajo de las de Oriente. Sin embargo, ciertas tendencias preparan el porvenir.

1. *Cerámica.* Desde el neolítico, la cerámica representa la primera producción plástica de carácter laico. Al mismo tiempo que Periandro en Corinto y Solón en Atenas reaccionan contra la ἁβροσύνη oriental, se manifiesta una cierta austeridad en la decoración de los vasos: el decorado se simplifica y deja lugar al *tema*. En la cerámica por primera vez la figura humana «surge a plena luz; ya se trate de escenas mitológicas o de cuadros de la vida cotidiana, adquiere desde allí en adelante, tanto en el arte como en el pensamiento griego, una preeminencia que no perderá jamás».

Son los famosos vasos rojos con pinturas negras, en las que, en un comienzo, los detalles característicos se escatiman, pero luego, en el siglo VI, se graban con un trazo de buril, lo que permite una mayor precisión. El pintor es un especialista distinto del alfarero y firma sus obras con mayor frecuencia. «Hacia 570, el Ática produjo la admirable crátera firmada por el alfarero Ergotimos y el pintor Clitias, llamado el vaso François (Florencia)[1] ».

En Corinto, «las escenas se animan y se recurre al procedimiento de la incisión». Tanto en las plaquetas como en los vasos se ven no sólo personajes mitológicos, sino también «las actividades del pueblo humilde, fabricantes de vasos y barrenadores de minas [...], las tareas de los panaderos y de los pastores[2] ».

1. A. Aymard, págs. 639-640; Louis Hautecoeur, págs. 120-121; Pierre Devambez, Pléiade, págs. 644-645, 683-684.
2. A. Aymard, págs. 635, 650, 639; Pierre Devambez, pág. 640.

2. *El templo.* También en esta época los griegos *reinventan* el templo de piedra —que ya existía desde hace milenios. Los santuarios «en el alba del helenismo, sólo eran algunos terrenos» rodeados «por un muro —el períbolo— o al menos por límites». Ninguna construcción.

«Lo único indispensable era el altar [...] En cuanto a lo que más tarde se llamará imágenes del culto, nada [...] nos permite decir que hubieran existido entonces; la tradición relativa a los betilos parece probar, por el contrario, que entonces la religión era anicónica[3] ».

Para Pierre Devambez, la «invención» del templo sería consecuencia de la invención de estatuas, materialización de los dioses con figura humana: «Para ellas, en función de ellas, fue creado seguramente el tipo arquitectónico del templo [...] A esta divinidad que, bajo su funda de madera o de piedra, se fijaba [...] en un santuario le hacía falta evidentemente un techo. Si, como quiere la tradición, Apolo en Delfos se había contentado al comienzo con una choza de ramas; si, en los campos, Hermes o Dionisos aceptaron frecuentemente, hasta en plena época clásica, instalarse bajo un árbol [...] no se podía mantener decentemente a los Inmortales bajo abrigos tan precarios[4] .»

Es verdad que, «desde el origen», el templo griego «fue y permaneció siempre como la morada privada de una divinidad [...] Así se explica el [...] plano del templo, calcado sobre el de la casa y, como él, al menos en los comienzos, según las más antiguas costumbres locales, circular, elíptico o en ábside [...] Pero, de todas las formas que revestían las habitaciones, la única que en definitiva gustó a los dioses, la única que adoptaron, fue la del viejo megaron micénico [...: una] «pieza(s) alargada(s), rectangular(es), y cuya puerta, abierta en uno de los pequeños costados, daba sobre un vestíbulo estrecho que dominaba un porche: [...] en los alrededores del 700, ya el esquema del templo griego, de la voz *ναος* (nave), estaba constituido[5] ».

3. P. Devambez, Pléiade, pág. 626; *anicónicos*, sin imágenes de los dioses (iconos). El *betilo* es el nombre de la piedra tragada por Kronos en lugar de su hijo Zeus; por consiguiente, piedra sagrada, adorada como dios.

4. Pléiade, págs. 628-629.

5. *Ibíd.*, págs. 629-631.

Sin embargo, según el propio Pierre Devambez, las primeras estatuas que conocemos son medio siglo posteriores[6]. Sin duda es necesario ver en el desarrollo concomitante de las estatuas y de los templos otras causas internas (sociales, políticas, ideológicas...) y externas (Asia Menor)[7].

Desde el siglo VII, «la prosperidad creciente permitía consagraciones más suntuosas [...] y entonces se desarrollan ciertos santuarios donde reinaban dioses cuya autoridad era reconocida por todos»: Apolo en Delfos, Zeus en Olimpia [...] Entonces también «se proveyó a los lugares más visibles de un decorado cuya función con frecuencia era edificante en relación a los fieles».

El templo «era objeto de arreglos y embellecimientos sucesivos»: «además en ninguna parte la demanda alcanzó un volumen semejante»; los edificios civiles siguieron siendo hasta el siglo V muy modestos.

«Por lo tanto, los artistas trabajaban casi exclusivamente para los santuarios [...] Ya mucho tiempo antes de ser esa especie de museos en que tendían a convertirse en el momento en que declinaba el paganismo, los santuarios panhelénicos se presentaban un poco como exposiciones permanentes, hacia las que los artistas dirigían la mirada, no sólo con la esperanza de eventuales encargos [...], sino también como hacia galerías de modelos[8].»

Vemos esbozado aquí el largo camino de las artes plásticas griegas desde la función religiosa hasta la función estética. Pero sólo estamos en los comienzos.

Es un buen ejemplo de la lucha entre la *tradición* (reforzada por todo el peso de la religión) y la *creatividad*: fueron necesarios cuatrocientos años, del siglo X al VI, para pasar del templo de madera al templo de piedra. Lo primero que se hizo de toba o de caliza local fue el basamento. Luego los soportes; el poste hecho con un solo tronco de árbol se sustituye por la columna, como él delgada y de un solo bloque. «El Heraión de Olimpia, construido a fines del siglo VIII o comienzos del VII, tenía columnas de madera, que fueron reemplazadas poco a poco por columnas de piedra», pero a fines del siglo VII, «como una sobre-

6. *Ibíd.*, pág. 627.
7. L. Hautecoeur, pág. 116.
8. P. Devambez, págs. 631-634.

vivencia», conservaba aún «algunas columnas de madera del Heraión primitivo»[9].

Otras sobrevivencias: «Las acanaladuras [...] son el resultado del debastamiento del tronco del árbol. Cuando los arquitectos emplearon piedra, conservaron las acanaladuras [...] El capitel dórico es el heredero del micénico, que estaba compuesto por una almohadilla (el equino) y un plato (el ábaco). Este ábaco era en su origen una plancha gruesa, encargada de distribuir el peso del entablamento que la almohadilla, aplastada y circular, transmitía a la columna. Cuando la piedra reemplazó a la madera, los arquitectos conservaron la forma general e incluso algunos detalles.» Por ejemplo: «La base del capitel dórico está adornada por astrágalos. El trazo de sierra evoca los que practicaba el carpintero en el límite entre el capitel y la columna.» Los triglifos representaban los extremos de las vigas que reposaban sobre las columnas[10].

Así, el «genio» creador no queda libre de concebir su obra según su inspiración, *ni* siquiera según las *puras* necesidades técnicas. En tanto que individuo formado por un medio social en el que está inmerso, está ligado por un lazo sentimental a las formas que lo han «formado» y su creación es un compromiso —en el interior del cual los elementos técnicamente perimidos están disponibles para funciones, para contenidos nuevos. Esta «ley de inercia» no sólo es específica a la estética; Emilio Sereni señaló que «el cuadriculado característico de la centuriación romana impone aún hoy en día su dibujo a más de un terruño en Italia[11]».

El «encargo» del templo es totalmente religioso. Pero, en la época en que nos encontramos, los arquitectos quieren construir para su dios el templo más «hermoso» posible, y el sentimiento-comportamiento estético en formación no sólo se manifiesta en la *innovación* en cuanto tal, y como anunciadora de la evolución futura, sino también en la *evocación* a través de ella (en la medida en que guarda el recuerdo de las formas y los procedimientos que reemplaza) del pasado superado y conservado.

9. A. Aymard, pág. 641; L. Hautecoeur, págs. 126-127; P. Devambez, págs. 670: una de esas columnas de madera había sido todavía conservada en el siglo II de nuestra era.

10. L. Hautecoeur, págs. 127-128.

11. Antoine Pelletier: *Matérialisme historique et histoire des civilisations*, Ed. sociales, 1973, pág. 17.

Cuando el arquitrave —nueva y audaz innovación— que durante mucho tiempo había sido de madera, fue a su vez construido en piedra, fue necesario aumentar el espesor de las columnas y, en el último cuarto del siglo VII, se constituye *«el estilo dórico»* en sus proporciones clásicas. Se desarrolla sobre todo en el Peloponeso, Sicilia, la Magna Grecia y alcanza una «técnica perfecta» hacia mediados del siglo VI[12].

Después de un período de evolución, nace un nuevo estereotipo religioso y el «contenido» sentimental del templo dórico es muy diferente del que debió ser en el período de lucha.

Sin embargo, y casi al mismo tiempo, se forma en Asia menor el «estilo jónico». Con una concepción análoga a la del templo dórico, el templo jónico se distingue de él en primer lugar por razones técnicas. Los dos estilos «no nacieron de una idea artística preconcebida; es el material utilizado en primer lugar, y las obligaciones que imponía a los obreros, lo que hizo de uno y otro lo que fueron, al menos en sus comienzos [...] Mientras que en el mundo dórico se disponía de madera gruesa (el roble), en el mundo jónico era necesario inspirarse en modelos para madera delgada: en eso reside toda la diferencia[13]; el techo más ligero permite la presencia de columnas más alargadas; el capitel jónico «derivaría de la viga gruesa, colocada horizontalmente sobre el fuste, en saledizo», «recortado para recibir la cabeza de la columna y redondeado en volutas». Pero intervienen otras razones, ligadas a otros contenidos de pensamiento. Por ejemplo, las columnas jónicas, después de haber tenido más de cuarenta acanaladuras, aserradas como estrías, se fijan en el siglo V en veinticuatro, «en recuerdo del sistema duodecimal de los asiáticos». Sobre todo, en relación con cierto «gusto» oriental, ligado a la *ἁβροσύνη*, «se complace en el adorno y el ornato», en las curvas muelles, y en mayor variedad y fantasía[14].

Pero sólo en el período siguiente el templo griego alcanzará la «perfección clásica».

3. *Nacimiento de la escultura.* Los griegos del siglo VI también debieron reinventar la estatua. En efecto, si bien la cerámica fue

12. L. Hautecoeur, págs. 127-128, 172; A. Aymard, págs. 640-641.
13. P. Devambez, págs. 670-671.
14. L. Hautecoeur, págs. 128-129, 173-174; A. Aymard, págs. 645-647.

practicada sin interrupción desde la época micénica, «semejante continuidad no parece haber existido en las artes plásticas (*sic*): un largo corte separa la producción de antes y después de la invasión [...] Las más antiguas [estatuas] no deben ser anteriores a las primeras representaciones de seres animados pintadas sobre los vasos de Dipilon».

En esta época (800 a. C.), ciertas sepulturas encierran pequeñas figulinas de los dioses, en terracota o en bronce, y recuerdan a «las angulosas siluetas pintadas sobre los vasos[15] ».

No se trataba entonces más que de «ex-votos», y fue necesario aún un siglo y medio para que los griegos pudieran llegar a la gran escultura. Jean-Pierre Vernant demuestra que su aparición está ligada a los cambios políticos. Con el advenimiento de la ciudad, el culto se hace público.

«Todos los antiguos *sacra*, signos de investidura, símbolos religiosos, blasones, ξόανα de madera, celosamente conservados como talismanes de poder en el secreto de los palacios o en el fondo de las casas de los sacerdotes, van a emigrar hacia el templo, morada abierta, morada pública. En este espacio impersonal abierto hacia el exterior y que proyecta desde allí al exterior el decorado de sus frisos esculpidos, los viejos ídolos se transforman a su vez: pierden, junto con su carácter secreto, su virtud de símbolo eficaz; quedan convertidos en «imágenes», sin otra función ritual que la de ser vistos, sin otra realidad religiosa que su apariencia. De la gran estatua de culto alojada en el templo para allí manifestar el dios, podría decirse que todo su *esse* consiste desde ahora en un *percipi*. Los *sacra*, cargados antaño con una fuerza peligrosa y sustraídos a la vista del público, se convierten bajo la mirada de la ciudad en un espectáculo, en una «enseñanza acerca de los dioses», así como, bajo la mirada de la ciudad, los relatos secretos, las fórmulas escondidas se despojan de su misterio y de su potencia religiosa para convertirse en «verdades» sobre las que los Sabios habrán de debatir[16] .»

Sin embargo, Pierre Devambez señala que no se encuentra *en la Ilíada* mención alguna de estos *xoana* o de estos *betilos*; «nada

15. P. Devambez, Pléiade, págs. 614, 616, 617; este autor restringe la acepción de la palabra *plástico* a las obras de tres dimensiones.

16. J.-P. Vernant: *Les Origines*..., págs. 49-50; *sacra*: objetos sagrados; *xoana*: troncos apenas adelgazados; *esse... percipi*: todo su ser, toda su realidad reside en su percepción, en su aspecto.

nos prueba, escribe, que estas imágenes de madera (los *xoana*) hayan sido verdaderamente anteriores a las de piedra, que su aspecto haya sido más bárbaro, y que no hayan sido talladas también por artistas...»

Pero él también subraya la dificultad de un pasaje de una religión «anicónica» (sin imágenes de los dioses) a la creación de las estatuas divinas. Descuidando (sin duda erróneamente) la importancia de la evolución política, tiene razón sin duda por el contrario al señalar la influencia de la literatura sobre la religión: «Pero tan precisa, tan viva era la forma que le dio la literatura que, tan pronto fueron difundidos los poemas épicos, debió tener dificultades para resistir a la ilusión de que los dioses estaban allí, bajo su aspecto humano, presentes detrás del altar, aspirando con verdaderas narices el aroma de las carnes que se asaban para alimentarlos. Había llegado el momento en que se imponía la necesidad de materializar esta imagen, de colocar, en el lugar en que lo buscaban los ojos de los fieles, un cuerpo de piedra o de madera que sería la personificación misma de la divinidad.»

Quedaba por resolver el problema técnico. «No era cosa fácil: en efecto, es totalmente distinto modelar en arcilla —luego fundirla en bronce— una pequeña figulina que se puede tener en la mano [...]; no era suficiente agrandar cinco o diez veces los minúsculos ex-votos que se fabricaba desde hacía tiempo; el escultor debía partir de un punto de vista absolutamente diferente [...]; por primera vez los griegos entraban en el campo de lo que se llama con razón las artes mayores.»

Las primeras obras conocidas de la gran escultura (hacia el 650 a. C.) se apoyaron indudablemente en los modelos orientales, pues los contactos ya estaban bien establecidos:

«... Algunos detalles típicos, como la pierna izquierda adelantada, que sin embargo era de mal augurio para los griegos, eran copias textuales de las esculturas egipcias. La influencia es flagrante, y apenas puede ser negada...»

«Lo que se debe subrayar es que, si bien fue necesaria una presión extranjera para lanzar a los griegos por el camino que los llevaría hasta la Atenea de Fidias, el espíritu que los inspiraba fue, por el contrario, helénico desde los orígenes[17] .»

Así se manifiesta una vez más que una influencia externa sólo

17. P. Devambez, págs. 615, 626-628.

puede operar sobre un pueblo (o un individuo) preparado internamente para recibirla.

«Las más antiguas de estas imágenes [...] nos parecen de una torpeza infantil», prosigue Pierre Devambez. Louis Hautecoeur describe en detalle su evolución.

El carácter mágico-religioso era antaño inherente al objeto; el dios era tallado en la especie de árbol que se le asociaba, sin gran cuidado por la forma.

«Las ideas religiosas evolucionaban. Los dioses se habían manifestado anteriormente bajo la forma de animales, a veces de monstruos, que continuaban poblando los santuarios de Egipto, de Caldea, de Persia. Si bien todavía en el siglo VI e incluso más tarde se ven monstruos agitándose en los frontones [...], poco a poco estos seres fantásticos van a desaparecer o a esforzarse por parecer naturales. Así sucede con el centauro clásico [...] El griego concibe de allí en adelante a los dioses bajo la apariencia de los hombres [...] El artista representará en su santuario los principales episodios de su leyenda; el espíritu narrativo, heredado de la época micénica, llegará a unirse con el sentido decorativo.»

Al comienzo, igual que en Oriente, el decorado juega un rol utilitario: protege la madera y, por otra parte, ciertas figuras, como las Gorgonas, «acumulan un rol profiláctico y decorativo».

Para medir los progresos realizados, es suficiente comparar las metopas rudimentarias del templo de Hera Argeia, cerca de Paestum, las ya más hábiles del templo C de Selinonte (hacia el 580-560) en que se ve a Heracles, la cuadriga de los Letoides, Perseo degollando a la Medusa, o las del templo F (hacia 540) que representa la Gigantomaquia. Se percibe que en setenta y cinco años el escultor se ha hecho amo de su oficio, de sus formas.

«Una de las primeras conquistas que tenía que realizar era la del espacio. Las estatuas del siglo VII se parecían todavía a las planchas y a los troncos de árbol; los bajorrelieves del templo de Hera Argeia son chatos y el fondo parece tallado en hueco; no poseen ninguno de esos ligeros relieves cuyos refinamientos ya conocía en su totalidad el Antiguo Imperio. Poco a poco la figura adquiere volumen; los miembros, el tronco, la cabeza se van poniendo en su lugar y cada elemento de estas partes es representado a su vez a la distancia justa, según su tamaño aparente[18].»

18. Págs. 119, 122-123. *Profiláctico*: que aparta la mala suerte.

He considerado necesario hacer esta larga cita para mostrar en detalle la diversidad de factores que concurren al nacimiento o a la evolución de un arte; factores técnicos: progreso de la destreza al servicio de una cierta utilidad; factores mágico-religiosos; influencias externas; factores ideológicos por fin. Ninguno de estos factores es originariamente «estético». Pero, bajo la nueva iluminación provocada por un cambio profundo en la *mentalidad*, las obras producidas están en camino de convertirse en tales.

Otro progreso significativo es notable en la *composición*: en la decoración de las metopas y los frontones, «los problemas planteados al artista superaban en dificultad a los que habían creado en la Mesopotamia o en Egipto la ejecución de frisos o el establecimiento de relieves planos». Era necesario «el arte de la adaptación a un marco geométrico dado de antemano». La metopa ya es el marco de un cuadro. El frontón especialmente imponía la simetría y un equilibrio perfecto de las masas, al mismo tiempo que una sabia transposición de la verticalidad del eje a la horizontalidad de los declives. Esta doble virtuosidad, desconocida hasta entonces en el mundo antiguo, fue el triunfo de los artistas griegos[19].»

Según Pierre Devambez, los fragmentos de frontones de la primera mitad del siglo VI (en toba coloreada en tonos vivos, «elegidos para complacer a la vista sin el menor cuidado de exactitud») encontrados en Atenas demuestran que la dificultad de ubicar una composición en el marco de un frontón todavía no había sido resuelta:

«Para llenar los ángulos de esos tímpanos, los escultores usaron, y hasta abusaron, de las figuras anguiformes; tal vez hubieran variado más sus temas si la cola de una serpiente no se hubiera acomodado tan complacientemente entre la pendiente de los planos inclinados y la horizontal de la cornisa.

«Recién en la segunda mitad del siglo su originalidad encuentra soluciones nuevas para este delicado problema.»

Por el contrario, será necesario esperar hasta fin del siglo para que se cree la preocupación por la unidad de la decoración del templo. Antes, cada metopa, cada frontón era tratado por sí mismo —lo mismo que en las obras literarias[20].

19. A. Aymard, págs. 642-643.

20. P. Devambez, Pléiade, págs. 680-681, 678-679; véase P. Guillon, Pléiade, *Littératures*, págs. 65-66.

Las obras sin duda más características de mediados del siglo VI son las *κόραι*, jovencitas vestidas, y los *κοῦροι*, jóvenes desnudos[21], representados de frente en una posición rígida, con los miembros pegados al cuerpo. Pero, poco a poco, estas estatuas se animan: «El movimiento del cuerpo, al comienzo apenas indicado por la pierna izquierda tímidamente llevada hacia adelante, se acusa progresivamente por medio de la flexión de las articulaciones y la separación de los brazos que se mueven en el aire libre. El análisis anatómico, primero convencional, se precisa y se afirma en la indicación del tórax, la reproducción de los músculos abdominales, el tratamiento de manos y rodillas. La fisonomía, al comienzo un poco estúpida y de mirada vaga, se anima [...], sensible a la inclinación de la mirada como al movimiento de los labios; la sonrisa comienza a aparecer[22].»

Según Pierre Devambez, el modelo de los *κόραι* y *κοῦροι*, creado en los alrededores del 650, permanece uniforme durante todo el siglo VI, no por falta de imaginación, sino «por la adaptación rigurosa de la estatua a su función». Sin embargo, «influenciados por las descripciones de los poetas, instruidos en la escuela de Oriente y de Egipto, más expertos cada día en el manejo del buril y del cincel, los escultores, tanto como los pintores, se esfuerzan por dar a sus figuras la apariencia y el soplo de la vida».

Observando a los atletas de la palestra «estudiaban las proporciones del cuerpo y el diseño de los músculos [...] Necesitaron bastante tiempo para captar el mecanismo, pero, desde el comienzo, supieron cuáles eran las articulaciones esenciales y las estatuas más antiguas ya nos muestran, torpemente logrados pero bien subrayados, la complicación de la rodilla, el contorno y las divisiones del abdomen o la superposición de las costillas a las que a veces la ingenuidad de la época prestaba la apariencia de espinas de pescado. La constante confrontación del cuerpo desnudo de estos atletas, y las obras que ellos mismos o sus colegas habían ejecutado, permitió a los escultores realizar, desde fines del siglo VII a comienzos del V, los progresos que debían conducirlos a las

21. Plurales de *κόρα* (o *κόρη*): jovencita, y de *κόρος* (*κοῦρος*): muchacho. La desnudez «que jamás había sido tan completa, incluso en la época prehelénica», se deberá a la influencia de los juegos atléticos (A. Aymard, pág. 633).

22. A. Aymard, pág. 642; véase Louis Hautecoeur, págs. 122-124.

espléndidas realizaciones del período preclásico[23] ».

Hay allí un progreso real de la observación *científica*; y, desde el punto de vista plástico, el comienzo de este camino hacia el *realismo* que ya hemos visto producirse tantas veces.

Una importante corriente estética moderna tiende a privilegiar, frente al período «clásico», el arte griego arcaico, como Lévi-Strauss que escribe: «Las artes arcaicas, y los períodos "primitivos" de las artes eruditas, son las únicas que no envejecen». La corriente más importante —cuantitativamente— sigue siendo fiel a las jerarquías tradicionales. Tal es el caso de Souriau[24], de Louis Hautecoeur («Los snobs han afectado a veces una preferencia por el arte arcaico[25] »), o de René Huyghe, que llega a atribuir al «repliegue actual de la civilización occidental» la crisis del arte clásico[26]. Pero estas cuestiones no importan en el estudio del período que estudiamos, ni en el siguiente; deberán ser retomadas en un estudio del comportamiento-sentimiento estético moderno. A mediados del siglo VI a. C., lo que constatamos es, por una parte, un comienzo de laicización de las profesiones técnicas y artesanales, acompañado, parece ser, de una cierta depreciación en relación con la época homérica: esta tendencia se seguirá acentuando en los siglos siguientes, pero, por otra parte, y de manera más complementaria que contradictoria, un cierto reconocimiento, material (comercial) y sin duda moral de los «artesanos de arte», puesto que comienza a instituirse el uso de la firma entre los alfareros, los pintores, los escultores. Los primeros nombres de artistas plásticos históricamente conocidos son muy posteriores a los de los poetas-músicos (e incluso de los atletas olímpicos) y los testimonios literarios colocan a los primeros muy por debajo de los segundos (y sin duda también de los terceros)[27].

23. P. Devambez, Pléiade, págs. 628, 662-664.
24. *Evolution du besoin esthétique*, págs. 4-5.
25. *Op. cit.*, pág. 157.
26. *L'Art et l'homme*, I, pág. 236.
27. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, págs. 21-31, 45, 60-64.

QUINTA PARTE

La preeminencia de Atenas y la elaboración del sentimiento estético

CAPÍTULO I

La época de Pisístrato

I. (Resumen). Pisístrato constituye una clase de pequeños campesinos libres, estimula el artesanado y el comercio (aumento de la esclavitud), hace de Atenas un foco de civilización. Los monumentos y las fiestas. Dionisos y la tragedia. Los Misterios. La «aspiración a la felicidad».

. . . .

Hacia el 530, el pintor del alfarero Andokides sustituyó la técnica de las figuras negras por la de las figuras rojas, destacándose sobre el fondo de arcilla y retocadas con pincel, lo que permite la expresión de un arte mucho más fino. El pintor Exekias (tercer cuarto del siglo VI) añade a la «precisión», a la «minuciosidad» de las líneas, a la «pureza de la forma», la «poderosa expresión de los estados de ánimo», «una intensidad de sentimientos que resplandece» en la mirada de sus personajes. Tal progreso de la expresión humana, desconocido en la pintura egipcia, no podía llegar antes de que las formas políticas de discusión colectiva, las reflexiones de los primeros filósofos, la poesía lírica y también las corrientes místicas, hubieran concurrido en la elaboración de la subjetividad.

Una «nueva sensibilidad» afecta también la escultura. Las «κόρης de la Acrópolis», cada una con su personalidad, expresan sus «delicadezas femeninas» «con el gesto de un brazo relegado, una sonrisa semiesbozada», con «una gracia suave y sonriente»[1].

1. Para todo este capítulo, véase A. Aymard, págs. 575-585, 647-653. Sobre el Ἑκατόμπεδον, las κόρης, la *Cabeza Rampin* y también «sobre un modo de despreocupación, de alegría de vivir» que inspira a los artistas, sobre el apogeo de la cerámica de figuras negras (550-520, Exekias),

2. Sin embargo otros centros favorecen también en esta época «el surgimiento de una civilización lujosa y refinada»: el faraón prohelénico Amasis en Sais, el tirano Polícrates en Samos, el rey Creso en Cerdeña embellecen sus ciudades y atraen a los artistas y a los «espíritus bellos»; en Samos, está el célebre arquitecto Eupalino de Megara, y el Heraión (templo de Hera). Creso hace construir el célebre Artemisión de Efeso. Estos dos templos son considerados ejemplares de la plenitud del estilo jónico. Por sus dimensiones (30 × 80,55 m × 115 m), y la profundidad de sus columnatas (perípteros dobles), superan en tamaño y en poderío todo lo que Grecia occidental conoció de más imponente. El Artemisión fue uno de los primeros templos totalmente construidos en mármol «de la base a la cúspide, en una época en que se tenía por costumbre aligerar las partes altas haciéndolas de ladrillo con frisos modelados y pintados de terracota». Estos dos templos presentan variaciones mucho más acentuadas que las que presenta el estilo dórico.

. . . .

La conquista persa (546) y la muerte de Polícrates (522) aceleraron el éxodo de los artistas jonios y el estilo jónico penetró antes de fines del siglo VI en la propia Grecia y hasta en la Magna Grecia (Italia meridional y Sicilia), manifestando una tendencia a la innovación: en Delfos, parece que por primera vez, en el *Tesoro de Sifnos* (525), pequeña construcción de 6.13 m × 8.54 m, dos columnas del πρόναος (entrada) son reemplazadas por estatuas de mujeres: las cariátides. Mientras tanto, el dórico también se extiende: Assos en Misia (Asia Menor) posee un templo dórico del siglo VI[2].

El estilo jónico permitía la ilustración de un largo friso conti-

---

sobre el descubrimiento de la técnica de figuras rojas (entre 540 y 530), que conduce al «estudio cada vez más meticuloso de la anatomía, así como, desde comienzos del siglo V, al análisis de sentimientos variados», y que permite la difusión de las creaciones de los pintores, ninguna de las cuales ha sobrevivido, véase P. Devambez, Pléiade, págs. 681-688. Sobre el ditirambo y los orígenes del teatro, sobre Anacreonte (560-478), véase P. Guillon, *Littératures*, Pléiade, págs. 82 y sigs.; 378, 546, 560, 1651.

2. A. Aymard, págs. 619-626, 646-648; L. Hautecoeur, pág. 130; P. Devambez, págs. 689-693.

nuo. Los escultores se lanzan entonces a la conquista de la *perspectiva*. Hasta entonces aplicaban las mismas convenciones que en Oriente: «los personajes en hilera se disponen no en profundidad sino desplegados unos al lado de otros». «En el monóptero de Sicione en Delfos (a mediados del siglo VI), se constata todavía la existencia de este artificio. En el Tesoro de Sifnos, en el mismo santuario (hacia 525), si bien los dioses están sentados no unos junto a otros, sino unos delante de otros, por el contrario, en el combate de los dioses y de los gigantes aparecen personajes en los tres planos»[3].

Los frisos del tesoro de Cnido (siempre en Delfos) presentan otro ejemplo de esta nueva organización del espacio.

3. En relación a la filosofía, la Magna Grecia toma el relevo de Jonia, que comienza a declinar lentamente. Hacia el 530, Pitágoras emigra de Samos y se establece en Crotona, donde funda una secta religiosa que tiene algunos contactos con las hermandades órficas. Pero, por otra parte, se lanza a la investigación científica, en particular sobre los números, y «pasa por ser el primero que impulsa el estudio de las matemáticas más allá de las necesidades del comercio[4]». Pero lo hace con un espíritu totalmente impregnado por la magia —una magia que está lejos de ser la de los primeros tiempos: a decir verdad, Pitágoras (o mejor dicho los pitagóricos, pues del propio Pitágoras no tenemos nada, y sólo sabemos lo lengendario) procede en matemáticas o en filosofía como los artistas sobre la materia, o como los poetas sobre el lenguaje y la ideología: pone en juego su imaginación creadora[5].

3. L. Hautecoeur, pág. 123; véase A. Aymard, págs. 511, 646, 652; P. Devambez, págs. 678-679, 693-694.

4. G. Thomson, pág. 265.

5. Los estetas no admiten en general que pueda existir una «poesía» o más generalmente una «materia estética» independientemente de una forma precisa, que sería justamente constitutiva de lo estético. Pero (se podría ver ya una prefiguración preestética en la ideología mitológica y quizás folklórica, más ampliamente que en sus encarnaciones precisas aquí o allá en tal o cual texto, en tal o cual representación plástica) la materia ideológica pitagórica (contrariamente a la reflexión de los Milesios, mucho más concentrada en el conocimiento de lo real) surge con imaginación creadora a partir del conocimiento de lo real y de las reflexiones acerca de este conocimiento, y eso sin fijarse, sino tardíamente, en un texto. Esta prefiguración constituye un buen ejemplo de obra poética informal abierta.

Para intentar precisar mi pensamiento por medio de otro ejemplo, tomaré el de Jacques Lacan, sin prejuzgar aquí de ningún modo acerca del valor científico de su investigación, de la cual sólo conozco los textos publicados bajo el título de *Ecrits I* en la pequeña colección Points (Seuil, 1971) (ed. en castellano, Siglo XXI, Méjico). Soy muy sensible al «júbilo del lenguaje» que irradia de estos mismos textos pero, mucho más allá de su Letra, la poesía lacaniana circula desde hace un tiempo en nuestra sociedad, a través de formas diversas; y, a través de todas estas formulaciones que su diversidad misma permite anular en cuanto tales, nos impresiona algo que no tiene forma, o más bien que no tiene más forma textual, pues le queda una forma ideal, y que pertenece a la poesía lacaniana. Por ejemplo, cuando leo en la exposición de Catherine B.-Clément sus comentarios sobre la «Instancia de la letra», o el «Nombre del Padre», o «el objeto a», o bien ese parágrafo: «Cuando él introduce el término *verdad* para designar los efectos del inconsciente, cuando encuentra acentos sublimes y heroicos para «hacerla hablar» según el antiguo modo de la prosopopeya...», aprecio el trabajo de esclarecimiento de Cathérine B.-Clément. Pero lo que me impresiona estéticamente en mi lectura, no es ella: es, a través de ella, la poesía ideal lacaniana que se transparenta (C. B.-Clément, Pierre Bruno, Lucien Sève: *Pour une critique marxiste de la théorie psychoanalitique*, Ed. sociales, 1973).

La primera vez que me surgió esta idea (idea que no es mía ni de hoy, sino que me parece necesario reformular con insistencia) fue leyendo, hace casi medio siglo, un texto de Proust, sobre Ruskin, creo: dos amantes escriben sus juramentos de amor eterno sobre la arena que será cubierta por la ola... Este tema es estético (o poético... ¡o tal vez como él decía bello!) independientemente de la expresión que se le dé. Incluso si este tema está en desuso en 1974 (pero yo lo encuentro siempre «bello») no invalida la tesis.

Antes aún, esta vez más allá del medio siglo, en las épocas preestéticas, cuando mi abuelo nos relataba sus largos viajes, o sus historias de «perpetions» (eran los korrigans de su Muzillac natal), el relato variaba alternativamente según su humor; no dejaba de proferir para nosotros, mientras nos hacía comer, una prepoesía que no debía todo a las fórmulas que aquí y allá se medían...

En resumen, considero que, en el espíritu de un creador (e incluso en el espíritu de los simples aficionados en los que se ha elaborado un «sentimiento estético», es decir, todos nosotros ahora) existe una «materia estética» de ideas vagamente ordenadas, preexistentes a toda formulación por medio de palabras, trazos, colores o sonidos.

En un importante artículo sobre *Le défi cybernétique* de André Robinet (Coll. «Les Essais», Gallimard, 1973), Maurice Caveing recuerda, según este autor, por una parte, que «la conciencia no es más que un islote extraviado en "la inmensidad de los procesos inconscientes", por otra parte, que no cabe duda de que el verdadero pensamiento no se agota en el lenguaje», y agrega: «El discurso comunicable es una disminución de la velocidad, es decir un residuo del lenguaje interno. Este residuo puede tanto optimalizar el significante como esquematizar el significado» (*Raison présente*, nº 30, abril-mayo-junio, 1974, págs. 49-51). Esto es, creo, sólo una cara de la realidad; la otra es que el discurso

El pitagorismo representa un ejemplo único de creación mágico-científico-estética. De este modo, inventa la tabla de multiplicar, demuestra el «teorema de Pitágoras» por medio de la construcción de triángulos, construye la noción de infinito por medio de la división por dos al infinito, descubre las leyes de las cuerdas vibrantes y de los acordes fundamentales: octava, quinta, tercera... Contribuye a la elaboración del mito del alma inmortal y de su migración a través de muchos cuerpos; aplica su teoría de los números y de la armonía a la física, a la cosmología, a la moral y a la política —pues Pitágoras y sus adeptos parecen haber estado en el poder en Crotona y en otras ciudades italianas.

Según Bailly, los pitagóricos son los primeros que aplicaron el término *cosmos* al «orden del universo», al universo (considerado como ordenado). En todo caso, el término se encuentra en Herá-

---

da nuevo impulso y enriquece el significado. Pero ninguna de estas dos caras debe ser descuidada.

Esta cuestión conduce a otra, que no es posible tratar a fondo aquí, pero que quiero de todos modos proponer para la discusión: la de las relaciones del «contenido» y de la «forma», como se dice algunas veces, o aún del «significante» y del «significado»; estos dos últimos, que «lucen» científicos, son utilizados de manera muy confusa en muchos discursos sobre lo «literario»; será necesario de todos modos para esta parte del trabajo fabricarnos útiles precisos. Adelantaré simplemente:

1. que la especificidad de lo literario no se debe buscar en un «desvío» (écart) entre el significante y el significado, pues

2. el «desvío» —diría más bien el «juego» sobre, o con el significante, con la materia del significante, independientemente o junto con su función de significación, *puede* constituir lo *esencial* de la «cualidad estética de la obra.

3. pero éste no es *el* criterio general y único de esta cualidad, y en muchos casos es sólo lo accesorio.

4. Algunas obras en que este desvío es importante, por ejemplo, porque juegan con pesadez, mal gusto, pretensión, etc., sobre el significante, no por eso son menos débiles. Al contrario.

5. Este «desvío» puede ser nulo o tender hacia cero en obras muy fuertes, digamos Balzac, Stendahl, Tolstoi...

6. Las proposiciones anteriores pueden aplicarse en las otras formas de arte: la pintura (ej. surrealista, conceptual), la música (Nono...) véase Robert Francès: *Psychologie de l'esthétique*, P.U.F. (sup), 1968: págs. 194 y sigs., «El estudio de la semántica musical».

Luego de haber profundizado estas cuestiones, se podrá abordar con mayor claridad las de la traducción, del «digest», de la adaptación (cinematográfica, musical, coreográfica...), la de la circulación y de la distorsión, no sólo de un código, sino de un *tema* como el de Don Juan, Prometeo...

clito, en Parménides, etc., y su empleo corresponde bien a lo que se sabe de las teorías de Pitágoras. La palabra κόσμος en Homero significa: el buen orden de una tropa; también es empleado en el sentido abstracto, moral: lo que conviene; por fin, se aplica a una estructura fabricada: κόσμος ἵππου la construcción del caballo (de Troya). A partir de allí tomará un valor estético, en la época en que lo adquieren los objetos fabricados. También desde la *Ilíada*, designa el arreglo de las mujeres (cosméticos). Pero la relación entre estos dos sentidos no está bien explicada. En Herodoto y Tucídides, está empleado en el sentido político: el orden establecido en un Estado, la Constitución. Más tarde, la palabra será aplicada al organismo humano (Filón de Alejandría, siglo I de nuestra era), al que se llamará «microcosmos» en oposición al «macrocosmos».

El verbo κοσμέω, que en la *Ilíada* significa: poner en buen orden (un ejército), en los *Himnos homéricos* será empleado en el sentido de componer (un canto: ἀοιδή. Según Aetius (pseudo-Plutarco), Parménides había escrito un libro titulado κοσμογονία (Cosmogonía) —expresión que se refiere aún a un «engendramiento» del mundo —pero también habría empleado el adjetivo κοσμοποιός: «que crea el mundo», o «autor del mundo», «todo sucede por necesidad; es todo uno fatalidad, justicia, providencia, autor del mundo»; según Aristóteles, Empédocles también habría titulado un libro κοσμοποιΐα.

Luego, el movimiento pitagórico evolucionó más bien hacia la metafísica y la mística que hacia la ciencia y en el siglo I a. C. se fundió con el neoplatonismo con el que terminó por confundirse.

Si bien el pitagorismo influyó profundamente en la poesía, la filosofía de Platón, etc., las especulaciones tardías según las cuales habría inventado el Número Áureo e influenciado a los arquitectos de los templos no han recibido ninguna confirmación[6].

De Jenófanes de Colofón, que también abandonó Jonia para ir a la Magna Grecia, y parece en realidad más un rapsoda errante que un filósofo («durante sesenta y siete años, mi alma cargada de penas recorrió de un extremo a otro el país de Hellas» — fr. 8) tenemos fragmentos bastante importantes (en verso). Sin em-

6. Aparte de G. Thomson (Index del final del volumen), véase A. Aymard, págs. 623, 644-645; J. Voilquin, págs. 10-12, 37-43; *Dictionnarie rationaliste*, 1964; J.-P. Vernant: *Mythe...*, especialmente I, 92-97, 222.

bargo, es un espíritu mucho más positivo que Pitágoras: observa la realidad que lo rodea, e incluso las huellas de piedras, plantas y seres vivos en las Latomias. Se mofa de los dioses del Olimpo, culpables de «todo aquello que, entre los mortales, provoca el oprobio y la vergüenza: robos, adulterios y engaños recíprocos» (fr. 11, 12), pero también de «los espíritus que, como Pitágoras, añaden a las antiguas creencias nuevas supersticiones». Si bien continúa creyendo en los dioses (fr. 18) o en un solo dios (fr. 1, 23-25), piensa que nosotros (los seres, los hombres) nacimos «de la tierra y del agua» (fr. 33), y que corresponde a los hombres buscar, y encontrarán «con el tiempo, lo mejor» (fr. 18). Critica los honores con que se colma al atleta, «aunque no los valga para nada. Pues nuestra ciencia vale mucho más que el vigor de los hombres y de los caballos». La ciudad puede obtener muchos más beneficios «de las ventajas del espíritu» que de la «fuerza física» (fr. 2) (debe verse aquí el primer testimonio de la desvalorización del cuerpo en relación al «espíritu» o al «alma»).

Pero lo que nos interesa, sobre todo, es su comprensión de los poetas y de los artistas como creadores de dioses y de la mitología; fragmentos 1, 11, 12, 32: «Lo que llamamos Iris (el arco iris) es también una nube que naturalmente se ve como violeta, roja y verde» (y también el fragmento 16: «Los Etíopes dicen de sus dioses que son negros y de nariz aplastada, los Tracios que tienen ojos azules y cabellos rojos»); en relación a las pinturas: «Sí, si los bueyes y los caballos y los leones tuvieran manos, y con sus manos pudieran pintar y producir obras como los hombres, los caballos pintarían imágenes de dioses semejantes a caballos, y los bueyes semejantes a los bueyes...[7] »

Hacia la misma época, el poeta elegíaco Teognis de Megara es conocido especialmente como portavoz de los aristócratas desposeídos por la democracia: «Nuestra ciudad, se queja, es todavía una ciudad, pero los habitantes han cambiado: los que antaño no conocían ni derecho ni leyes, que sólo servían para usar en sus flancos pieles de cabra y de pastar en las afueras como ciervos son ahora los buenos; la gente honesta de antaño se ha convertido en gente que no vale nada [...] No veo llegar el castigo de los que me desposeyeron por la violencia [...]; ojalá me fuera dado beber su negra sangre!»

7. J. Voilquin, págs. 59-66.

También ataca la unión de los antiguos nobles con los nuevos ricos (forma de «armonía» social preconizada por los pitagóricos, según George Thomson): «En nuestros carneros, nuestros asnos y nuestros caballos nos esforzamos por preservar una noble raza, y queremos acoplarlos con animales de buena raza. En cambio el noble no tiene ningún escrúpulo en casarse con una mujer de baja extracción, con tal que tenga dinero, y una mujer tampoco rechazará a un pretendiente de baja extracción, pues prefiere la riqueza a la nobleza. Lo que cuenta para ellos es el dinero [...] La riqueza mezcla los linajes. No os asombréis entonces si se extingue la raza de los ciudadanos; pues el noble se fusiona con el plebeyo[8].

Sin embargo, según Jean Voilquin, su poesía traduce un cambio interesante: «El hombre ya no está sometido sin reservas a la justicia divina; la justicia humana parece imponerse a la antigua justicia de los dioses [...] El hombre, por sus propios medios, puede andar solo por el camino en el que ha descubierto las reglas esenciales de la justicia y del derecho[9].»

Del elegíaco Focílide de Mileto, su contemporáneo, sólo destacaría una cosa: según Bailly, utiliza la palabra ἁρμονία (armonía) en un sentido nuevo. En Homero, esta palabra significa «conjunto, ensamble (de planchas)». En Focílide (fr. 96) adquiere el sentido de «justa proporción, armonía de un todo (de una construcción, del cuerpo, etc.)».

Así, esta noción importantísima de la estética se elabora por la acción conjugada de los poetas músicos, de los filósofos milesios o pitagóricos, de los arquitectos de los templos, de los escultores y los pintores, observadores y productores de imágenes del cuerpo humano. Se puede considerar que este término tiene una significación estética tanto en los pitagóricos que parten del acorde musical, para aplicarlo a la «armonía del mundo», o a la de los hombres entre sí, o en Heráclito, (fines de la primera mitad del siglo V) que insiste en la armonía de los contrarios (fr. 8), como en Focílide, en Esquilo, que alaba «τὰν θεός ἁρμόνιαν (la armonía de Zeus», es decir «el orden armónico establecido por Zeus»), o en

8. Véase A. Aymard, págs. 474, 503-504; G. Thomson, págs. 237, 283-284.
9. Pág. 7.

Platón que la aplica sobre todo a la música («acorde de sonidos, *particularmente* acorde de octavas [...] o modo [lidio, etc.]»), en Aristóteles que la aplica a la retórica[10].

10. Además del *Dictionnaire*, véase G. Thomson, pág. 283; J. Voilquin, pág. 74.

CAPÍTULO II

La democracia: de Clístenes a Pericles

0.1. La tiranía de los hijos de Pisístrato se tornó autoritaria y fue derrotada en el 510. En 507, Clístenes puso las bases del régimen democrático. Pero los reyes persas Darío y luego Jerjes, después de haber sometido a Jonia, atacaron Atenas, cabeza de la resistencia. La ciudad será tomada y destruida, pero los persas serán rechazados y Atenas, con la confederación marítima, se encontrará al frente de un verdadero imperio.

El gobierno de Pericles sólo perdurará una quincena de años (444-428). Ya ha estallado la guerra contra Esparta, que reviste un aspecto de «guerra de clases a escala internacional[1] »: en el 510 Esparta ya había intentado imponer la aristocracia en Atenas. Esta vez lo conseguirá. En el 441 (Consejo de los 400), y especialmente después de la derrota, en el 404 (los Treinta Tiranos) la democracia es derrotada. Es necesario tener en cuenta que se trataba de una democracia para 30 000 ciudadanos en toda el Atica. Las mujeres, los metecos, es decir los muy numerosos residentes extranjeros que tenían en sus manos una gran parte del comercio y, sobre todo, los 400 000 esclavos no tenían ninguna participación en el funcionamiento de la ciudad.

La lucha de clases se había apaciguado momentáneamente, porque el δῆμος compartía con la aristocracia y la clase de los empresarios-comerciantes-grandes propietarios de esclavos los beneficios del imperialismo. La consigna de Pericles fue, según Charles Parain: «Enriquecéos.» En cuanto a las revueltas de esclavos, sólo comienzan con la guerra del Peloponeso: en 413, 20 000 esclavos atenienses abandonan las minas del Laurium, lo que acarreó una escasez de plata; y sólo entonces comenzó a formarse una ideología antiesclavista: «El sofista Antifón procla-

1. Charles Parain: *La Pensée*, nº 108, pág. 18.

maba que, por naturaleza, somos todos y en todo idénticos, y que ninguno de nosotros en su origen ha sido diferenciado como un bárbaro o como un griego. Por otra parte, Teramene, en su defensa ante los Treinta, subrayó que siempre se había vuelto contra aquellos que pretendían que no habría verdadera democracia hasta que los esclavos no participaran en el gobierno de la ciudad[2] » (Jen.: *Hell* II, 3).

La ideología dominante sigue siendo siempre la de la aristocracia: se desprecia el trabajo manual y se exalta el intelectual. Sin embargo, en esta época llega a su apogeo una cierta forma de arte, que tendrá la mayor expansión jamás conocida a través del mundo y de los siglos.

No se trata de ningún modo de escribir una «historia del arte», sino de seguir la evolución significativa de las artes plásticas, intentando comprender sus múltiples causas, artísticas y no artísticas por una parte; por otra, tratar, al menos por medio de algunos sondeos, de ver cómo estas artes plásticas serán recibidas, luego de la literatura, por el *sentimiento estético* que alcanzará de este modo su plenitud, aun cuando sólo sea embrionaria y amenazada por la historia, incluso aun cuando el Renacimiento haya debido ser también un renacimiento del sentimiento estético (o quizás, en gran medida, el verdadero nacimiento del sentimiento estético moderno, tal como predomina aún en nuestro siglo XX, mientras que está en vías de sufrir —y que ya ha sufrido para un número creciente de nosotros— una mutación radical).

Se admite generalmente que hasta el 450 sobrevive el arcaísmo. Del 450 al 420 triunfa el arte clásico. Luego, después de las guerras, hacia el 380, el clasicismo se suaviza y se inclina hacia el arte helenístico (supremacía macedonia, 388: Filipo; 336-323: Alejandro).

0.2. *Clístenes y la «mutación de las estructuras mentales»*. «A través del personaje de *Clístenes el Ateniense* [...]. P. Lévêque y P. Vidal-Naquet se dedicaron a definir el sentido de una mutación en la vida social de los griegos.[3] » Indico los rasgos fundamentales de

2. G. Thomson, pág. 213; Charles Parain: *La lutte de classes dans l'antiquité* (citado) págs. 9, 14, 18. Jenofonte: *Helleniques*, edición P. Chambry, Garnier-Flammarion, 1967, pág. 65.

3. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 207 y sigs.

esta mutación según Jean-Pierre Vernant: «el advenimiento del plano político en la existencia social de los griegos» con «el ideal de isonomía». Con el ἀγορά «reorganizada y remodelada», y el hogar común de la ciudad (Ἑστία κοινή), «el símbolo del centro se desprende de las representaciones religiosas a las que anteriormente estaba asociado»: puede hablarse de «laicización», «en la medida en que puede haber un Estado laico en el siglo VI» (por ejemplo, Clístenes instituye los «sacerdocios de tribus, sacerdocios anuales que se echan a suertes entre la totalidad del cuerpo cívico», en «contraste con los antiguos sacerdocios gentilicios, privilegio de ciertas *gene*, detentadores de los secretos religiosos». «A la elaboración de un espacio abstracto, ligado a la organización política, corresponde la creación de un tiempo cívico, construido según las mismas exigencias»: el «calendario pritánico» se opondrá al calendario religioso». «Este tiempo cívico (contrariamente al tiempo religioso, ritmado por fiestas que dividen el ciclo del año en partes cualitativamente diversas y a veces incluso opuestas) se caracteriza por su homogeneidad. Políticamente, todos los períodos del tiempo cívico son equivalentes, intercambiables.» Esta laicización se extiende hasta el sistema de los números: «Fijando el número de las tribus en diez, Clístenes se proponía deliberadamente, según el testimonio de Aristóteles, apartar el número doce, que era anteriormente el número de las tríteas.» «La adopción de un sistema decimal en lugar de uno duodecimal iba sin embargo contra toda la tradición política jonia. Debía chocar sin duda contra ciertas costumbres de pensamiento arraigadas en la religión (los doce meses del calendario religioso, los doce grandes dioses del panteón»). «Se puede pensar que el empleo de este sistema numérico respondía, en gran parte, a la difusión de la moneda y a la necesidad de una contabilidad escrita»: [Clístenes] «utiliza el sistema de numeración que la escritura ya había hecho pasar al dominio público y que se oponía al sistema duodecimal por su empleo en la vida corriente, por su carácter profano».

«Entre Pisístrato y Clístenes,un δῆμος (pueblo) urbano», «constituido por artesanos y comerciantes», «se desarrolló y constituyó como "clase política"; Clístenes quiere ganar a este δῆμος urbano y lo integrará en el Estado por medio de reformas que dan a la ciudad, como tal, más peso en el equilibrio de las fuerzas políticas», proponiéndose «superar la oposición entre el campo y la ciudad»: ésta no gozaba de ningún privilegio político;

lo que la define «es el hecho de que en el centro del territorio reúne en un mismo punto todos los edificios civiles y religiosos, que están ligados a la vida del grupo, todo lo que es público por oposición a lo privado».

En esta ciudad, en esta atmósfera intelectual, en esta «coherencia interna de la cultura, esta integración recíproca de los diversos campos de la práctica social», los artesanos del δῆμος elaborarán el arte clásico[4].

1. La evolución de la cerámica procede así de una causa doble; causa política: cierta resistencia al orientalismo, que favorecía la formación de un «estilo severo»; causa propiamente artística: en los vasos con figuras rojas, que se imponen cada vez más (y también en los vasos de fondo blanco) «uno queda sorprendido [...] al ver con qué rapidez el empleo del pincel en la indicación de los drapeados y de los detalles del rostro hace progresar el arte del

4. En un importante artículo, «Sobre la introducción de Schönberg en Francia», *l'Humanité*, «Spéciale Idées», 1 de febrero de 1974, el musicólogo Frédéric Robert muestra bien la importancia del «contexto», del «entorno psicológico y social», no sólo sobre la recepción de obras por el público, sino sobre «las aspiraciones conjuntas y convergentes de los creadores y del público». La música de Bartok, de Schönberg, de Berg, de Webern, así como el cine expresionista, traducían el «desasosiego moral, la perturbación, la ansiedad» de los «imperios caídos, reemplazados por repúblicas presas de la inflación y de las convulsiones sociales —revoluciones vencidas, intentos de golpe de Estado, nuevas ocupaciones, dictaduras»; mientras que «en una Francia victoriosa y que recuperaba sus provincias perdidas, «la explosión de gozo delirante del 11 de noviembre», los «años locos» se reflejan en «la exaltación hasta el desenfreno rítmico» de Darius Milhaud, «la sonrisa» de Francis Poulenc, «la gravedad serena y confiada» de Honegger, o el «panteísmo mesurado» de Louis Durey —pero no predisponen a recibir «una música exactamente contraria»; música que conquistará su audiencia en Francia inmediatamente después de la última guerra, porque encontró «su eco en la perturbación y el desasosiego moral que atravesamos entonces, a pesar de la nueva victoria, a pesar de la rehabilitación de la Resistencia y la Liberación, luego de la ocupación y la derrota, y que fueron traducidos por la novela negra, el existencialismo y las canciones más pesimistas de Prévert y Kosma». Frédéric Robert cita todavía el ejemplo de Shakespeare, «muerto en 1616, pero comprendido y adoptado como tal en Francia sólo dos siglos después [...] por la incompatibilidad de su arte con el clasicismo versallés o los bellos modales del siglo XVIII»; y el de los Cantos de Maldoror, que «no encontraron ni sucesores ni exégetas comprensivos durante medio siglo». Remite a su estudio: *Louis Durey, l'aîné des «Six»*, E.F.R., 1968.

diseño: las actitudes se multiplican y se diversifican; se practica el arte del escorzo; el ojo, donde se concentra la vida del rostro, pierde su apariencia de masa globulosa, al mismo tiempo que la pupila se acerca al ángulo interno y los párpados se adornan con pestañas; se descubre incluso el valor estético del realismo».

Estos progresos artísticos se vinculan a su vez a dos causas: una razón técnica: los vasos de figuras negras, dibujados según las sombras proyectadas, excluían la perspectiva y limitaban la observación de los rasgos internos de la figura. En algunas decenas de años se llega a dominar tan bien la perspectiva que se osa —y se logra— la representación de los miembros vistos casi de frente, en escorzo, y, por primera vez en la historia, el ojo ya no es representado de frente en una cara de perfil (como en los egipcios) sino también de perfil. A esta causa técnica se agrega pues aquí un elemento de carácter científico: la observación de la realidad tal como se presenta, con una coordinación mejor de cada detalle dentro del conjunto; progreso que a su vez fue posible por los progresos generales del espíritu humano.

En la complejidad de las interacciones, André Aymard cita aún la influencia del arte trágico, que sin duda ayudó a la comprensión de la expresión de las actitudes (ya que no del rostro puesto que el uso de las máscaras lo fijaba) por medio de su propia estilización. Cita como dos maestros a Eufronio y a Eutímides[5].

La escultura aprovecha las investigaciones de la pintura y descubre ella misma la anatomía exacta y los movimientos verdaderos; como los cuerpos se separan más libremente de la pared a la

5. A. Aymard, págs. 653-655; L. Hautecoeur, págs. 120, 121, 123. Sobre Eufronio (510-470), véase P. Devambez, págs. 687, 2067; sobre la conquista de los medios de expresión, la «revolución espiritual y moral», la hipótesis de que pintores y escultores pudieron «trabajar sobre la figura anatómica desollada» —progreso de la observación científica de la realidad— sobre la expresión de los sentimientos, sobre la reacción contra el jonismo y la creación del «estilo severo» (aquí una vez más el autor se deja llevar por una especie de racismo espiritual a favor de los dorios), véase P. Devambez, págs. 710-712; sobre Douris, sobre los temas profanos y «sagrados»; banquetes, persecuciones amorosas, sobre el «sentido de la compaginación y la construcción», sobre la primera aparición de los rostros de frente y los escorzos, sobre «una búsqueda nueva de la expresión notoria por ejemplo en el trazado del ojo, animado por la nueva mobilidad del iris», sobre los vasos de aparato, de fondo blanco y con figuras coloreadas, que dan una idea de la pintura mural desaparecida, sobre la influencia de los pintores en los escultores, véase P. Devambez,

que estaban adosados, los escultores, con la perspectiva, descubren a su vez el escorzo (hacia el 500). Al mismo tiempo que la «armonía» del cuerpo, también la «armonía de la composición de las escenas» se encamina ya hacia el arte clásico. Sin embargo, «los progresos realizados hacia el 480 recaen más sobre los detalles que sobre el conjunto» y «existe cierta tiesura en la composición demasiado simétrica de los frontones de Egina, que se ordenan uno y otro alrededor de una Atenea un poco rígida»[6].

El arte de un Antenor, cuyo lugar junto a Clístenes es análogo al que ocupó Fidias junto a Pericles, testimonia, en sus innovaciones, un cambio de mentalidad que evoca el racionalismo geométrico de los milesios. Los arqueólogos han subrayado, en la obra de Antenor, la preocupación por el rigor en lo que se refiere al ordenamiento espacial, la voluntad de equilibrar toda la composición alrededor y en función de un motivo central, el arte de «ocupar racionalmente el marco del espacio timpánico y de conservar en los personajes medios una escala en relación con los personajes intercambiables».

¿No debería imputarse también este «exceso de lógica y de disciplina» que se le ha reprochado a Antenor al espíritu nuevo que entonces se siente en Atenas y que parece ampliamente abierto a las sugestiones del pensamiento jónico[7]?

Sin embargo, la pintura hará nuevos progresos en la primera mitad del siglo V, con Polignoto de Tasos, refugiado en Atenas cuando los persas sometieron su isla. Pintó grandes frescos sobre la caída de Troya en la Leské de Delfos, es decir, no en un

---

págs. 724-727; sobre las relaciones entre la evolución de las artes plásticas y la constitución del arte dramático, véase P. Devambez, págs. 711, 715 y P. Guillon, págs. 83 y sigs., 384 y sigs.

Con *Frínicos* (*Toma de Mileto*, verso 494) la tragedia ya se ha evadido de los temas religiosos y representa un tema de historia contemporánea. Esquilo, que comienza a escribir hacia el 500, tomará sus temas (a partir de los *Persas*, 472) en la mitología. Pero los utilizará sobre todo para profundizar el estudio del alma humana —aún no bien individualizada— y los grandes sentimientos llevados al paroxismo.

6. L. Hautecoeur, págs. 124, 156.

7. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 218, que cita a E. Lapalus. Véase también P. Devambez, págs. 717-719: el grupo de los *Tiranoctones*, la κόρη, el frontón de Delfos. Del período preclásico (475-450) mencionemos al menos el *Auriga* de Delfos (*Ibíd.*, 737), que Etienne Souriau considera como la primera obra maestra de la estatutaria griega (*Evolution...*, pág. 5).

templo, sino en un edificio *civil*, una especie de galería o de pórtico que servía de lugar de reunión o de conversación. Pintó también en el templo de Atenea Areia («guerrera») en Platea, construido con el botín de Maratón (490), el asesinato de los pretendientes por Ulises. Luego, con sus alumnos Panenos y Micon, decorará el pórtico del Ágora de Atenas, que será llamado entonces el *Poecilo* (el coloreado). Las escenas mitológicas o épicas se codeaban allí con cuadros históricos (batalla de Maratón). Hubo poecilos del mismo tipo en otras ciudades: en Esparta, en Olimpia[8].

Esta pintura influenciará a su vez a los ceramistas del «estilo libre» que utilizarán la policromía sobre fondo claro.

2. *Los escritores*

2.1.El poeta Simónides de Keos (556 ó 566-467), que ya había frecuentado la corte de Hiparco, ganó contra Esquilo el premio del canto lírico por un poema sobre la batalla de Maratón. Además de citarlo entre aquellos que expresan la concepción lírica individual del *tiempo*, Jean-Pierre Vernant explica cómo, por su τηχνή μνημονυχή (método mnemotécnico) abre el camino a la «laicización del poder de omnisciencia tradicional vinculado a la Μνημοσύνη» (Mnemosine): «Se observa en Simónides dos rasgos capaces de aclarar esta laicización de las técnicas de la memoria y el momento en que se produce: 1. Simónides habría perfeccionado el alfabeto e inventado letras nuevas que permitían una

8. L. Hautecoeur, págs. 123-124, 155-156. Respecto al descenso de la construcción en esta época, el templo de Apolo en Delfos (todo de mármol) hacia el 510, el Tesoro de los Atenienses, hacia el 490, el templo de Afaia en Egina hacia 480: armonía de conjunto, columnas más esbeltas, unificación de la decoración; en pintura y en escultura; personalidad, originalidad de los artistas; una nueva inspiración: sin olvidar los dioses, glorificar la ciudad; el movimiento; véase P. Devambez, págs. 713-717, 721, 728-729; sobre Polignoto (obras entre 470-440) quien, según Plinio, fue «el primero en lograr la transparencia de las vestimentas femeninas... en sustituir la antigua dureza del rostro por expresiones variadas», que repartió las figuras en diferentes planos y, para dar más naturalidad, las disimula en parte detrás de los accidentes del suelo, inspirándose así en el espectáculo teatral, véase P. Devambez, págs. 743-745, 779, 2093.

mejor notación escrita; 2. Sería el primero en hacerse pagar sus poemas, practicando la poesía como un oficio, por dinero[9].»

2.2. Igualmente Píndaro (521?-441), quien comenzó a cantar hacia el 500 y estuvo en la cima de su gloria entre 480 y 460, recibía entonces de todas partes encargos de poemas y los enviaba, decía él, «como una mercancía fenicia». Se sabe que obtuvo diez mil dracmas por un ditirambo consagrado a Atenas. Simónides fue el primero que escribió *epinicios* (odas triunfales), pero Píndaro, que rivalizó frecuentemente con él y con su sobrino Baquílides, es considerado como el maestro indudable en el género. Este aristócrata tebano (sin duda incluso «realista», pues está sobre todo en relación con los reyes o los tiranos: Hierón de Siracusa, Terón de Agrigento, Arquecilas de Cirene, y, parece que, como los otros aristócratas de Tebas, ıvorable al Gran Rey y no a Atenas) se considera como un po ha recibido un «don» y que en cada poema es inspirado por lusas; pero, por otra parte, se designa a sí mismo como σοφός (sabio) o σοφιστής (sofista). En efecto, su inspiración profundamente religiosa no es conservadora de la tradición: corrige expresamente los mitos que adjudican a los dioses acciones bárbaras o vergonzosas; introduce en ellos las creencias órficas o pitagóricas: inmortalidad del alma, metempsicosis, necesidad de la purificación... Se trata de algo completamente distinto de esa especie de sombra, ya imaginada por los egipcios: «la πσυχή constituye el primer marco que permite al mundo interior objetivarse y tomar forma, un punto de partida para la edificación progresiva de las estructuras del yo».

Así, el lirismo juega un rol junto a la tragedia, a la filosofía y la medicina, en la «conquista del sujeto por sí mismo», en «la elaboración progresiva del mundo de la experiencia interna frente al universo exterior»[10].

9. *Mythe...*, pág. 100, n. 79; véase n. 80: «Junto al tiempo de la poesía lírica hay que dar un lugar también al tiempo trágico. M.V. Goldschmidt escribe: «El tiempo trágico es lineal; todo lo que se sucede en él compromete el porvenir y lo que allí se logra, de desesperanza o de felicidad, usurpa la eternidad...» (págs. 106-107, n. 98).

10. Píndaro, t. I, *Olimpiques*, texto establecido y traducido por Aimé Puech, Les Belles Lettres, 1922, pág. II-X; P. Guillon: el lirismo no obedece a las reglas de composición elaboradas más tarde. «Así, se han esforzado vanamente, a falta de poder captar la línea melódica y sensible de una oda de Píndaro, por alabar en ellas un "bello desorden", como un

Píndaro es manifiestamente menos «laico» que Simónides y este aristócrata que piensa que el cuerpo mancilla el alma, que coloca la vida en el más allá por encima de la vida terrestre («ellos no tienen necesidad de emplear la fuerza de sus brazos para atormentar la tierra o la onda marina, para sostener su propia vida» — *Oda* II, str. IV, pág. 46) parece haber tenido poca estima por las artes manuales. En efecto, muestra bien qué tipo de hombres coloca por encima de todos cuando dice que las almas de aquellos «que han pagado el precio de una antigua deshonra» (ya se trata de una especie de «pecado original») dan nacimiento, para su última encarnación, «sea a reyes, sea a vencedores en los juegos, sea a "Sabios"; tres tipos de "hombres divinos" que después de su muerte serán honrados como héroes[11] ».

Acerca de los «vencedores en los juegos» tiene una opinión bien distinta a la de Jenófanes. Es verdad que es una opinión «profesional»: Píndaro debía celebrar a quienes lo hacían vivir. Pero, a pesar de su intelectualismo, junto con todo el mundo helénico otorga el mayor valor a los atletas, que por otra parte muy frecuentemente son si no los mismos reyes, como Hierón y Terón, al menos aristócratas muy ricos, en las carreras de carros y de caballos. Sin embargo, veámoslo más de cerca.

Respecto a las palabras σοφός, σοφιστής, Bailly no cita empleos anteriores al siglo VI. Pero σοφία ya se encuentra en Homero, con el sentido de «habilidad manual, *particul.* 1. *en las artes manuales o mecánicas*» (el sentido de «sabiduría» está en Teognis, y la aplicación a la poesía de Píndaro). El primer sentido que se nos da de σοφός es «hábil, *particul. en las artes mecánicas*» («iniciado

---

"efecto del arte"» (pág. 66); «No existe en absoluto [...] una mitología por lo demás fija, que los poetas utilizarían y de la cual por su lado propondrían una interpretación propiamente literaria; es la poesía la que forja y fija la mitología» (págs. 69), pero no ella sola: los sacerdotes y también, en cierta medida, los fieles, debían participar en ello. (Y.E.); «Ninguna forma lírica es [...] en su origen pura poesía en el sentido moderno del término, simple literatura. Todas ponen en juego, según combinaciones extremadamente variadas, el triple modo de expresión de la sensibilidad del cual la poesía griega nunca se disoció en realidad antes de la época helenística [...] y que incluye, al mismo tiempo que a la poesía, a la música y a la danza» (pág. 81); págs. 380-385, 1686: J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 82, n. 7, 90, 93; II, pág. 93 y n. 37.

11. Fragmento citado por Platón; *Menón*, 81 b, según J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 93.

en la sabiduría, sabio» está en Jenófanes). En cuanto a σοφιστής: «todo hombre que sobresale en un arte», sólo adquirirá el sentido de «maestro de filosofía y elocuencia, sofista», a partir de mediados del siglo V.

Esta primera indicación sería sólo teórica a no ser porque ha sido confirmada. Un primer sondeo en las *Olímpicas* me ha dado algunos elementos:

Píndaro, que estima mucho su «genio», habla frecuentemente de su inspiración por las Musas o las Cárites[12]. Compara sus versos con las flechas (que Apolo lanza con su arco-lira) (II, 98, IX, 5...), con la flecha («La flecha ardiente de mis cantos enrojecerá...», IX, 22), con las flores (IX, 26-27), «haz crecer la flor encantadora de mis himnos», (VI, 105). Pero la *Oda* VI desarrolla otra comparación:

«I. Para sostener el pórtico espléndido, ante el edificio, levanmos columnas de oro; hagamos como si construyéramos un ,acio magnífico. Hay que dar a la obra que uno levanta una _.chada que brille a lo lejos... (1-5)...

»II. ...Abramos bien grandes las puertas del himno (27).»

Esta aproximación de la oda con un ordenamiento arquitectural está justificada por la estructura compleja de las tríadas (estrofa, antiestrofa y épodo). Pero, en la misma oda, la métrica

12. σοφός ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ: «el prudente/sabio/hábil-en-su-arte, es aquel que sabe mucho por naturaleza: aquellos que sólo saben por haber aprendido, son semejantes a cuervos, en su charlataneo imparable, que croan vanamente, contra el pájaro divino de Zeus!» (Oda II, versos 94-97); podría tratarse de una pulla lanzada a sus rivales en poesía, y en influencia en la corte de Hierón y Terón: Simónides y Baquílides (A. Puech, págs. 38-39, 47). En la misma época, Epicarmo (el primero que compuso verdaderas comedias, y que vivía también en Sicilia) parece haber adelantado por primera vez esta idea moderna de que «el ejercicio (μέλετα) da más que una buena naturaleza» (*Mythe*..., I, pág. 112). En la misma Oda II (v. 56-60), Píndaro aporta a su pensamiento una precisión interesante: «El éxito (se trata de la victoria de Terón en Agrigento en la carrera de carros) [...] disipa las preocupaciones. La riqueza adornada de méritos/virtudes nos aporta más oportunidades; nos permite poner nuestro espíritu al acecho de los designios profundos» (βαθεῖαν ὑπέχων μέριμναν ἀγροτέραν, literalmente: la riqueza... acarreando la profunda preocupación cazadora —es el epíteto de Artemisa). Es la única mención que evoca una cierta «profundidad» del pensamiento que he encontrado en las *Olímpicas*. Se podría estar un poco desilusionado de que se aplique a la conducción de un carro..., pero parece que Píndaro extendía esta reflexión hasta la conducción del reino.

(adaptada al ritmo del acompañamiento de las liras, arpas y flautas) sugiere algo diferente:

«Epodo IV [...] Me parece que una lima sonora aguza mi lengua» (literalmente «ἀκόνασ: piedra de afilar) (82). La lengua está aquí evidentemente comparada con el γλύφανος, el cincel o buril del γλυφεύς, grabador o escultor. Siempre en la misma Oda VI, la más rica en imágenes que simbolizan la poesía, leemos: «Estrofa V: [...] Trenzo el himno armonioso» (literalmente: πλέκων ποικίλον ὕμνον: coloreado, multicolor, es el epíteto que se aplica a los bordados o a las pinturas) (v. 86-87); y en los v. 90-91: «Eres un mensajero fiel, una escítala de las Musas de hermosa cabellera, una dulce crátera llena de cantos sonoros.»

«La *escítala* es la varita sobre la cual los espartanos enrollaban la correa que llevaba un mensaje secreto; este mensaje sólo podía ser leído por quien llevara una varita del mismo modelo [...] La *crátera*, donde se mezclaban el agua y el vino, simboliza el *Chorodidascalio*, bajo cuya dirección se unifican el canto y la danza[13].»

Más que al maestro de coro o al director de orquesta (frecuentemente el poeta mismo), me parece que la crátera designa a la obra y que el símbolo de la mezcla se refiere más bien a la composición que a la ejecución. Por otra parte, la crátera aparece también como objeto de arte, obra de esos ceramistas y pintores que están en el apogeo de su carrera (la interesante alusión al «mensaje» de la oda no concierne a las artes plásticas).

Esta comparación de la copa vuelve a encontrarse en la Oda VII, tanto para el vino como para el objeto de arte:

«I. Como un hombre opulento toma en su mano una copa, en que bulle el rosado de la viña [...] ofrece al joven prometido esta pieza de oro macizo, la joya de sus tesoros» (v. 1-4). La misma imagen se encuentra en la III *Nemeenne*, 76-80[14].

Esta misma Oda VII nos ofrece en la III Tríada el desarrollo de un mito característico: primero una reflexión al final de la estrofa: «Respetando a Prometeo los hombres encuentran la virtud y la alegría» (43-44).

Luego, al final de la antiestrofa y al comienzo del épodo: «La diosa de glaucas pupilas (Atenea) les (los Rodios) otorgó ella misma que superaran en todas las artes, por medio de sus manos

13. A. Puech, pág. 85, n. 4.
14. *Ibíd.*, pág. 94, n. 1.

industriosas (ἀριστοπόνοις χερσι) a los otros seres humanos. Y los caminos llevaban figuras (ἔργα: "obras") semejantes a seres vivos en marcha (ζῶσιν ἑρπόντεσσι θ'ομοια) y la gloria (κλεός) de los hijos de Helios fue inmensa. El arte que engendra la ciencia sabe crecer, siempre más bello, sin recurrir al fraude (δαεντι δὲ καὶ σοφία μείζων ἄδολος τέληθει, literalmente: "en aquél que está ejercitado/instruido, la habilidad manual/técnica/intelectual/ "poética" mayor sin trampa es completa», «lograda en su plenitud», Bailly) (50-53).

Así, queda fuera de duda que Píndaro adjudica a las artes *manuales* el mismo valor *intelectual* (σοφία es la palabra con que designa él mismo su poesía sabia) y la misma *gloria* que a su poesía. Precisamente a la escultura del cuerpo humano; y este sentimiento era tan compartido que los vencedores de los juegos, para ser inmortalizados, al mismo tiempo que se encargaban una oda se hacían erigir una estatua en el *Altis*, el recinto sagrado de Olimpia, donde había sido construido en el siglo VIII el viejo templo de Hera, y donde se levantará en el siglo V el gran templo de Zeus, «que Píndaro vio construir, pero en el cual la estatua de Fidias sólo ocupará un lugar después de su muerte[15] ».

2.3. Heráclito de Éfeso (primera mitad del siglo V) renunció a la realeza en favor de su hermano y, al mismo tiempo, al sacerdocio de Deméter Eleusina. Escribió una prosa hierática y litúrgica, voluntariamente enigmática. Sin embargo, observa, reflexiona y libra el fruto de sus reflexiones a todos aquellos que sean capaces de comprenderlo. Desprecia a Homero, Hesíodo, Pitágoras y Jenófanes y ve en el λόγος (discurso de la reflexión) la ley universal que gobierna el mundo, y el elemento común de cada alma; pero el vulgo no lo comprende. En él se expresa mejor que en ningún otro la idea de la profundidad del alma entrevista por los líricos: «No se pueden encontrar los límites del alma, sea cual fuere el camino que se tome, tan profundamente hundidos están» (fr. 45).

15. A. Puech, págs. 7-8; véase pág. 124. Sobre el templo de Zeus en Olimpia, véase P. Devambez, págs. 738-743. Notemos también que en la Oda IX, Píndaro compara a Corinto con el «pórtico de Poseidón Ístmico.» (4-5), y glorifica la invención de las «fiestas de Dionisos acompañadas por el ditirambo», del freno de los corceles y del frontón: «¿Qué ciudad [...] la primera [...] colocó en la cima de los templos la doble imagen del rey de los pájaros?» (18-20).

«Me he buscado a mí mismo», dice también (fr. 101). Y sus concepciones acerca de la lucha de los contrarios (fr. 8) y el devenir universal eran buenos puntos de partida para hacer avanzar esa investigación[16].

En lo que concierne a lo estético, pueden destacarse pocas reflexiones. Heráclito contribuye sin embargo a la laicización de las artes, atacando a las formas materiales de la religión: «Ellos dirigen todavía plegarias a estatuas y es como si uno hablara con las casas, sin saber qué son los dioses y los héroes» (fr. 5).

Por otra parte, se pueden comparar algunos fragmentos, sin pretender interpretarlos con toda claridad: «De aquello que está en lucha nace la más bella armonía; todo se hace a través de la discordia» (fr. 8) (como única ilustración tenemos el fragmento 51, que Michel Cherlot traduce así según George Thomson: «Ellos no comprenden cómo esto concuerda por medio de la diferencia-armonía de tensiones contrarias como con el arco y la lira», pág. 290. «La armonía invisible vale más que la que es visible» (fr. 54) (tenemos como comentario el fragmento 23: «La naturaleza gusta ocultarse a nuestros ojos») pero, por otra parte: «El más hermoso arreglo es semejante a un montón de basuras juntadas al azar» (fr. 124); por fin: «Para Dios, todo es bello, bueno y justo; los hombres consideran ciertas cosas justas y ciertas cosas injustas» (fr. 102); se podría glosar: «Son los hombres los que consideran a algunas cosas bellas y a otras no bellas.»

Me parece que es posible entrever aquí una cierta preciencia todavía confusa 1. de la universalidad de las leyes de organización de la materia y del mundo, y de los diferentes niveles de esta organización; 2. de la relatividad (a escala humana; pronto Pitágoras hará la siguiente formulación: «El hombre es la medida de todas las cosas») de la noción de bello, así como de la noción de «justo». No a escala del hombre en general, pues si bien «a todos los hombres se les ha concedido conocerse a sí mismos y demostrar su sabiduría» (fr. 116 —véase 113), no existen privilegios de «naturaleza» o de nacimiento; es «la guerra[17]» lo que «de algunos hace dioses; de algunos, hombres; de algunos, esclavos, de

16. J. Voilquin, págs. 71-85; P. Guillon, pág. 424: G. Thomson, págs. 289-306; J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, págs. 104, n. 25, 113-114.

17. πόλεμος es el término general por medio del cual Heráclito expresa «la lucha de los opuestos» (*Mythe...*, II, pág. 100, n. 18).

otros, hombres libres» (fr. 53), prácticamente, «el vulgo» es como los asnos, que «prefieren la paja al oro» (fr. 9); «la mayoría de los hombres es mala, sólo una minoría es buena» (fr. 104). Sólo los «mejores», «los sabios», o «los filósofos» (σοφοι) están «bien enterados de las cosas» (fr. 35). No se trata sólo de que ellos aprendan mucho (πουλυμαθιη) (fr. 40), sino una sola cosa, «lo uno, la sabiduría única, que rechaza y acepta ser llamada por el nombre de Zeus» (fr. 32). «El pensamiento que gobierna todo y en todas partes» (fr. 41), el λόγος, que, parece ser, es (como el alma) sin límites[18]

2.4. Parménides de Elea, casi contemporáneo de Heráclito, se opone a él en varios aspectos. Se le puede considerar como el primer idealista. Llevando la reflexión al límite, llega a construir el concepto de *ser* (το ον, literalmente *el ente*).

«En el lenguaje de los jonios, lo real se expresaba aún por un plural τα οντα, las cosas que existen [...] Este cambio de vocabulario traduce el advenimiento de una nueva noción del Ser: ya no las cosas directas que capta la experiencia humana, sino el objeto inteligible del λόγος, es decir, de la razón, que se expresa a través del lenguaje, conforme a sus exigencias propias de no-contradicción» («El Ser es». «En cuanto al No-Ser, no es nada»). «Esta abstracción de un Ser puramente inteligible, que excluye la pluralidad, la división, el cambio, se constituye en oposición con lo real sensible y su perpetuo devenir [...] Sólo él es completo, inmóvil y eterno. No se puede decir lo que ha sido o lo que será, puesto que a la vez está todo entero en el instante presente, uno, continuo [...] El Ser no es tampoco divisible, puesto que es todo entero idéntico a sí mismo; no padece ni aumentos, lo que sería contrario a su cohesión, ni disminución, sino que está lleno por completo de Ser [...] El acto del pensar y el objeto del pensar se confunden.»

Sin embargo, Parménides no logró totalmente mantenerse en este grado de abstracción, y se sintió obligado a representarse este Ser de alguna forma: «Se asemeja a la masa de una esfera bien redonda, equilibrada en todas las partes de sí misma.»

Su *De la naturaleza* es un poema que comienza con una especie de Prólogo (προ-οίμιον):

«Las yeguas que me llevan me han conducido allí donde me

18. Véase G. Thomson, pág. 290.

guiaba el impulso de mi alma [...] Las Ninfas guiaban mis pasos. El eje ardía en los cubos [...] dejaba oír el grito estridente de la flauta»; en este poema ésta es la única nota que puede ser considerada como estética (se sitúa todavía *antes* de la entrada en el «Camino de la Verdad»: la puerta que franquea en su «iniciación» (George Thomson) es descrita con extremo despojamiento: «En lo alto, una viga transversal, debajo, un umbral de piedra [...] La Divinidad me recibió con benevolencia [...] ¡Que seas bienvenido! Pues no ha sido un destino funesto el que te hizo tomar este camino, tan alejado de los caminos hollados por los mortales, sino el amor por la justicia y la verdad...»

La justicia, la verdad, pero no lo «bello»: este término no existe en el vocabulario de Parménides ni ningún otro que evoque un objeto o impresión estética..., ni siquiera en la segunda parte del poema: «La Voz de la Opinión» (o de la «Apariencia»). Tal vez, en este caso, es único entre los autores griegos. Pero esto deja abierta la cuestión de saber si, escribiendo, tuvo una intención estética, si sus contemporáneos, o sus lectores de los tiempos futuros, experimentaron al leerle una impresión semejante.

«Lo que es sorprendente para la época, dice el autor de Zaratustra, es este pensamiento sin perfume, sin color, sin alma y sin forma, su total ausencia de sangre, de religiosidad, de calor moral, su carácter de esquema abstracto —¡En un griego!— pero especialmente la energía terrible de ese esfuerzo hacia la certeza en un siglo en que el pensamiento es dinámico, extremadamente móvil y peregrino». Pero M. y A. Croiset dicen: «Parménides asocia, con un rigor totalmente nuevo, un talento de deducción y de abstracción sorprendentes con la pasión y tal vez el brillo del estilo. Hay en él algo de poeta, de orador, de geómetra. En él, la metafísica más abstracta va acompañada de vida y emoción. La intuición filosófica que se asemeja a una revelación encontró en él a su pintor. Agreguemos que procede a la manera de Lucrecio; así como este último no cree en Venus, él no cree en Thémis, en Diké, o en las Helíades. Pero esta evocación a las antiguas creencias da vida y poesía a su poema[19].»

Así, Parménides fue el primero que operó la transmutación de los dioses en seres literarios.

19. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, pág. 121; G. Thomson, págs. 307-321; J. Voilquin, págs. 12, 87-101, 235, n. 66.

En mi opinión, no cabe duda de que, al elegir la forma del poema, comenzándolo por una introducción «según el modelo de los himnos que precedían los recitados de los poemas épicos» (G. Thomson, pág. 308) —pero despojando esta forma de toda significación religiosa— Parménides crea, intencionalmente, una obra literaria.

Pero, por otra parte, con Parménides la filosofía —hasta entonces mezclada con la ciencia, el derecho, la moral, la política— adquiere su autonomía. Sus discípulos, Zenón, Melissos, «desarrollan con rigor algunos aspectos de su doctrina». Más importante aún es la influencia que ejerce sobre Platón y, a través de él, sobre todo el pensamiento, puede decirse, hasta nuestros días. Por fin, como consecuencia, «cada tipo de disciplina, enfrentándose con sus problemas, debe constituir su propio modo de reflexión, edificar su vocabulario, elaborar su lógica»: las matemáticas, la medicina se constituirán desembarazándose de la filosofía (no sucederá lo mismo con la estética...)[20].

2.5. Si los discípulos de Parménides, Zenón de Eleas y Melissos, parecen haberse despojado de todas las preocupaciones literarias o estéticas que podían subsistir en su maestro, Empédocles de Agrigento es un personaje completamente distinto. Nacido a comienzos del siglo y muerto hacia el 430, «es la figura más pintoresca de la filosofía antigua» (Nietzsche).

«Para que nada faltara a la gloria de Agrigento, se veía pasar espléndido por las calles, drapeado en púrpura y coronado de oro, al extraño defensor de la democracia, a la vez ingeniero, higienista, filósofo, taumaturgo y poeta, Empédocles, cuyo renombre abarcaba Italia y la Sicilia griegas» (Jean Bayet).

Se extendía mucho más allá, puesto que muchas veces Empédocles recitó sus versos en Olimpia, siempre vestido de púrpura y oro, calzado con sus sandalias de bronce. Pero hacía mucho más: sabía detener los vientos, la lluvia, la peste, resucitar a los muertos. Se acuerda de sus vidas anteriores: «Ya he sido antaño un muchacho y una chica, un bosquecillo y un pájaro, un pez mudo en el mar» (*Purificaciones*, fr. 117). Para él, como para Píndaro, las almas que se mancharon con la sangre o el perjurio «vayan desterradas durante tres veces diez mil estaciones lejos de los Biena-

20. Véase *Mythe...*, I, págs. 218-219; J. Voilquin, pág. 12.

venturados» — «Yo también soy ahora una de esas almas, y huyo de los dioses, y voy errante, porque obedecí a la Discordia furiosa», agrega (fr. 115). «Aquí los tenéis por fin, adivinos, poetas, médicos y conductores de hombres, viviendo sobre la tierra y elevándose al rango de los dioses» (fr. 146).

Hay algunas diferencias respecto de Píndaro; en su «Panteón», prefiere los médicos a los atletas; y, como buen demócrata, prefiere los conductores de hombres, a los reyes. Y cree (de acuerdo con Pitágoras) en la eficacia de la enseñanza (παιδεία, fr. 110).

Empédocles es todo esto y mucho más: «He venido junto a vosotros como un dios inmortal y no como un mortal; colmado de honores, en medio de todos, camino, como es justo, con la cabeza ceñida de cintas y de coronas floridas. Tan pronto como entro en vuestras ciudades florecientes, con este cortejo de hombres y de mujeres, me veneran. Me siguen las multitudes para preguntarme qué camino seguir...» (fr. 112)[21].

Sólo nos han llegado alrededor de cuatrocientos cincuenta versos de los cinco mil que habría compuesto. Como Estesícoro, retoma la antigua forma litúrgica y la transforma en una forma de arte desacralizado, dice George Thomson. Si bien invoca a la Musa «Virgen de brazos blancos», no se puede pensar que le atribuya una existencia divina, cuando uno lee lo que escribe acerca de la divinidad: «Dios no tiene un cuerpo provisto de una cabeza humana; no tiene espalda, de donde parten como dos ramas los brazos; ni tiene pies, ni rodillas ágiles, ni miembro viril cubierto de pelos. Es únicamente un espíritu augusto y de una potencia inexpresable, cuyo pensamiento veloz recorre el universo» (fr. 4, 134).

Pero, más que a este Dios, para explicar el mundo recurre a las fuerzas de atracción y de repulsión: *Phillia* y *Neikos*, Amistad/Amor (que también denomina Alegría y Afrodita) y Odio/Discordia (George Thomson piensa que es una transposición de la lucha entre demócratas y aristócratas). Los dioses tradicionales sólo son para él una personificación (sin duda literaria) de los elementos físicos: Zeus es el fuego, Hera la tierra, Adineus (otro nombre de

21. Jean Voilquin, págs. 12, 115-141; J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 93, n. 52, 94-95, 113-114, 120; II, pág. 101, n. 17; G. Thomson, págs. 142, 223, 253.

Hades) el aire, Nestis (una divinidad siciliana) el agua.

Empédocles no se representa una génesis, una «historia» del mundo —esta noción no existe todavía[22]— sino una evolución cíclica[23]: «El Uno ha crecido, único reemplazo de lo Múltiple [...] Era igual en todos los sentidos, y totalmente infinito, la Esfera bien redonda, orgullosa y gozosa de su independencia» (fr. 28).

Es este Uno, esta Esfera la que parece asimilada al Dios (véase fr. 29, 30, 31), «tanto por el contrario es lo Múltiple que se produce por la división de lo Uno [...] disociándose en Fuego, Agua, Tierra y Éter», en la lucha de Odio y Amistad (fr. 17). Así se forman sol, tierra, cielo y mar (fr. 22, 21).

Por el contrario, lo que dice del desarrollo de los animales y de los hombres se asemeja ya a una verdadera «historia», sosteniendo los ciclos perpetuos de nacimientos y muertes: «Sobre la tierra crecían en gran número cabezas sin cuello, erraban brazos aislados y privados de hombros y ojos vagaban tal cual, sin enriquecer ningún rostro» (fr. 59). «Nacieron seres de pies torcidos, provistos de innúmeras manos» (60). «Hubo muchos seres de doble rostro y doble pecho, bovinos con cara de hombre y hombres con cabeza de buey...» (61). «... Formas de una sola pieza se levantaron del suelo [...] sin que mostrasen el gracioso arreglo de los miembros, pues no tenían la voz ni los atributos del sexo viril» (62). «Pero los miembros [...] se acercaron por el impulso del deseo...» (fr. 63-64).

Los conocimientos sobre el cuerpo y los órganos son lo bastante precisos como para ver allí la influencia de los médicos como Alcmeón, discípulo de Pitágoras, «que veía en la enfermedad la

22. De la raíz *digamma-id* —del verbo οἶδα: saber. ἵστορ existe en Homero y en Hesíodo: el que sabe y, más precisamente, el que conoce la ley, juzga. ἱστορίη significa pues primitivamente: «investigación, información, explicación», luego, «resultado de una información, conocimiento». «Heráclito hace a la Sabiduría de Pitágoras el reproche de ser una *historia*» (*Mythe...*, I, pág. 123, n. 69), es decir un catálogo de conocimientos más que un λόγος (reflexión). En la medida en que, especialmente con Herodoto, se hizo evidente que el conocimiento de los hombres y las sociedades debía ser diacrónico, la palabra adquirió la significación actual.

23. Ciertas especulaciones modernas, a partir del desplazamiento de los espectros de las galaxias hacia el rojo, de la «expansión del universo», vuelven, con la imaginación de las fases alternadas de contracción y expansión, a una idea cercana a la de Empédocles, inspirada por la ideología de las civilizaciones agrarias, encadenadas al ciclo de las estaciones.

ruptura de la armonía de las sustancias», en provecho de una sola «que monarquizaba». El equilibrio fisiológico es llamado *isonomía*: «igualdad de los derechos cívicos» —«la más bella de las palabras» para los demócratas[24].

Una vez más la ideología de las relaciones sociales es transpuesta a otros campos. Si bien no utiliza la expresión, Empédocles describe de forma tan análoga la composición y la descomposición del cosmos y las de los cuerpos vivos que su obra lleva ya en germen los futuros desarrollos sobre el microcosmos y el macrocosmos. Así como exalta la Armonía de la Esfera (fr. 27), igualmente admira «el espectáculo maravilloso de contemplar» de los seres mortales (fr. 35): «Los huesos blancos, divinamente ajustados por los lazos de la Armonía» (fr. 96). «Por esos elementos están constituidas todas las cosas armoniosamente y por ellos pensamos, gozamos, sufrimos» (fr. 107).

Para explicar la respiración y la circulación de la sangre, recurre a una hermosa comparación: «tal como una jovencita que juega con una clepsidra hecha de cobre claro; ella zambulle en el cuerpo tenue del agua de plata el orificio del tubo, luego de haber colocado allí su mano delicada...» (fr. 100).

Por fin, dos fragmentos nos muestran el interés que tenía por la pintura. Como creía en la metempsicosis, reprobaba los sacrificios rituales: «¿No cesaréis jamás esta dolorosa carnicería? ¿No veis que os degolláis a vosotros mismos estúpidamente? (fr. 136). «El padre toma a su hijo que ha cambiado de forma y lo degüella, acompañando el crimen con una plegaria, ¡oh, sombra insensata! [...] Igualmente el hijo toma a su padre, los hijos a su madre y les arrancan la vida, devorando su carne» (fr. 137).

En Olimpia, «en sacrificio de victoria, ofrece un toro hecho de harina y de miel, a fin de no contravenir a sus principios[25]». También, en su representación personal de la edad de oro, imagina que: «los hombres no conocían entonces como dioses a Ares, ni el Tumulto, ni a Zeus-Rey, ni a Cronos —así trastorna él la religión tradicional— ni a Poseidón. En cambio Cypris era reina. La honraban con piadosas ofrendas, pinturas de seres vivos, perfumes agradables; hacían arder la mirra pura y el incienso aromático y disponían en el suelo postres de miel dorada. No se hacía correr

24. J. Voilquin, pág. 237, n. 83; G. Thomson, págs. 241, 285.
25. Según Nietzsche, citado por J. Voilquin, pág. 116.

por el altar la sangre pura de los toros...» (fr. 128).

Pero el fragmento 23 es particularmente notable. Queriendo explicar la idea difícil de admitir de que toda la infinita diversidad de los seres está compuesta por elementos simples, debe recurrir una vez más a una técnica que cada uno podía ver, practicar y comprender: «Así como los pintores realzan con colores variados los cuadros ofrecidos como ofrenda a los dioses, estos hombres profundamente hábiles en su arte eligen esencias multicolores, las mezclan armoniosamente, y tomando más o menos de cada una, hacen con ellas pinturas que se asemejan a todo lo que existe y representan hombres y mujeres, animales salvajes y pájaros y pescados que el agua nutre y también dioses de larga vida, colmados de honores [...] Pues no creais que haya algún otro origen para las cosas mortales que aparecen en este mundo infinito.»

No había mejor manera de reconocer a los artistas su rol de *creadores*[26].

No habrá que asombrarse pues, si Empédocles, entre las divinidades literarizadas, coloca, junto a la Armonía, a la Belleza (fr. 122).

26. En el sentido en que lo he definido, puesto que crean a partir de elementos preexistentes, combinados en forma nueva. Particularmente en lo que concierne a la creación de los dioses por los pintores, se puede comparar este texto con el de Jenófanes citado más arriba.

CAPÍTULO III

El «siglo» de Pericles

0. Después de su destrucción por Jerjes en el 480, Atenas sale victoriosa en Salamina el mismo año. Ejerce sobre Grecia una especie de hegemonía, consagrada por la liga marítima de Delos. Pericles gobierna desde 461 al 429. Es el jefe del partido democrático; proviene de una de las familias más nobles y ricas; ha sido alumno de Zenón.

1. Sigue las enseñanzas de Anaxágoras de Calzomene (500-428) quien, venido de Jonia, implanta la filosofía en Atenas. Sus adeptos se reclutan entre la más alta sociedad: allí, la mitología sólo «es tolerada como un lenguaje simbólico», según Nietzsche. Para él, todas las cosas están compuestas por «semillas» (σπέρματα), como el oro lo está por pepitas. Es la primera idea de los átomos. Sin embargo, Anaxágoras piensa que «no hay un último grado de la pequeñez, sino que siempre hay un algo más pequeño. En efecto, no es posible que eso que es deje de ser (por la división). Lo mismo en relación «a lo grande» (fr. 3). Tenemos aquí un comienzo de construcción de la noción de infinito. Las semillas son semejantes a las cosas que constituyen (ὁμοιο-μέρειασ), por lo tanto su número es infinito. De todas las cosas «la más ligera y la más pura» es el νοΰς (inteligencia), que «posee todo tipo de conocimiento de todo y la mayor fuerza». Todo estaba mezclado. Es el νοΰς el que dio el impulso para una revolución en el curso de la cual se produjo y continúa produciéndose la separación de las cosas, y es él (el νους) el que ha ordenado todo (πάντα διεκός-μεσε) (fr. 12, 13).

En ningún fragmento de los que quedan de Anaxágoras se encuentra el nombre de dios alguno, ni la palabra θεός, ni en lo que dicen de él Aristóteles o Diógenes Laercio. Hay que llegar a Aetius (pseudo-Plutarco, fin del siglo I de nuestra era) para

encontrar la interpretación: «Dios es la inteligencia» (I, 7, 14, Dox. 302).

Anaxágoras aporta muchos elementos positivos a la ciencia en construcción, especialmente a propósito de los astros, a los que considera como masas incandescentes cuya naturaleza es idéntica a la de los cuerpos terrestres, por lo cual fue acusado posteriormente de ateísmo. Comprendió que el brillo de la luna es sólo un reflejo del sol y explicó los eclipses por el paso de la luna entre la tierra y el sol. Explicó también las crecientes del Nilo por la fuente de los glaciares de Etiopía...

Se desinteresó de los asuntos públicos y, aparentemente, de los hombres que no formaban parte de su círculo cerrado. ¿Pero, no obraba a través de éstos para toda la humanidad?

Pierre Guillon ve en sus enseñanzas «el comienzo» de «la nueva orientación del pensamiento y la literatura griegas, verdadera revolución, a decir verdad, cuyo centro fue Atenas» [...] que «se precipita, entre las perturbaciones de la guerra y la política, a finales del siglo V», como se ve a través de las tragedias de Eurípides, a través de las quejas de Aristófanes sobre las costumbres antiguas y, finalmente, en la brusca ruptura que separa la historia de Tucídides de la de Herodoto»[...], y en la cual los sofistas jugaron un rol esencial[1].

En Anaxágoras, nada de estética, como tampoco de moral o de religión. Escribe en dialecto jónico. M. y A. Croiset observan «el porte sentencioso, impersonal, oracular[2] de su estilo. Discute poco, no tiene ninguna pasión, ninguna emoción, ninguna sonrisa».

Y, sin embargo, en un punto, sus investigaciones parecen coincidir con las de los plásticos de la época: se le atribuye el descubrimiento de los elementos de la *perspectiva*. Parece, en efecto, que entrevió que los tamaños sólo son relaciones (fr. 3), y que el tamaño aparente es relativo a la distancia, puesto que fue el primero que osó afirmar que «el sol era una masa incan-

1. J. Voilquin, págs. 143-154 y las notas 93-98, págs. 238-239; P. Guillon, pág. 417.

2. J. Voilquin, pág. 239, n. 98. Esta palabra «oracular» me parece que puede prestarse a confusión. Anaxágoras escribe como si expusiera una verdad de evidencia, pero su tono no tiene nada de «pítico» ni de «olímpico».

descente más grande que el Peloponeso, y que la luna tenía moradas, colinas y valles» (pág. 152).

2.1. «Toda la Hélade se repone y se engalana y manifiesta una intensa actividad[3] », pero, más que todas las otras ciudades, Atenas. Pericles ha tomado como «superintendente en bellas-artes» (Maurice Rat) al escultor Fidias (500 — poco después del 430). Dispone de medios económicos extremadamente poderosos»; después del 444, convertido en amo absoluto, para usar con más facilidad el Tesoro de la Confederación, lo hace transportar de Delos a Atenas. La construcción del Partenón (454-438) ascenderá a 700 talentos (17 a 18 toneladas de oro). Sin embargo, aparte del arquitecto Ictinos, el maestro de obras Calícrates y el propio Fidias que esculpió o al menos dirigió toda la decoración (y sin duda algunos otros artistas de segunda categoría), todos los obreros de arte eran pagados como jornaleros: un dracma por día (4.32 g de oro). Anteriormente (entre 465 y 454), Fidias había esculpido para la Acrópolis su Atenea Promachos (combatiente) en bronce, de 7.50 m de altura. Luego (447-438), hizo, para la *cella* del Partenón, la famosa Atenea Partenos (virgen) «κρυσεληφαντινα» (de marfil y de oro), de 12 m de altura, que costó, ella sola, tan cara como el Partenón —su túnica de oro pesaba 44 talentos (1 100 kg). Esculpió también para el templo de Zeus, en Olimpia, un Zeus sentado de 12 m. Ninguna de estas estatuas se ha conservado, y este gigantismo podría asustarnos si no tuviéramos para juzgar el arte de Fidias, las metopas del Partenón y el friso de las Panateneas[4] .

Luego, a la entrada de la Acrópolis, el arquitecto Mnesicles construyó el pórtico monumental de los Propíleos, todo de mármol del Pentélico, igual que el Partenón (437-422). Si bien este último es puramente dórico, el cuerpo central de los Propíleos comprende un vestíbulo flanqueado por dos pórticos con seis columnas dóricas, dividido en tres galerías por dos hileras de columnas jónicas. El ala norte fue denominada Pinacoteca (depósito de cuadros y mapas) pero sin duda más tarde. Los atenienses admiraban tanto a los Propíleos como al Partenón.

3. L. Hautecoeur, pág. 157; véanse págs. 166-176; P. Devambez, págs. 750-768.

4. E. Souriau: *L'Evolution du bésoin esthétique*, págs. 26-27.

El templo de la Victoria Aptera (o de Atenea Niké) es una preciosa capillita jónica. Finalmente, el Erecteion, con su pórtico de las Cariátides, no fue terminado hasta 407.

Desde el siglo VI, en cada uno de los dos estilos, las proporciones (*συμμετρία*) del templo y de la columna tienden a tener sus reglas fijas, su «canon»[5] ». Mientras que en el siglo V el número de las acanaladuras de la columna jónica estaba fijado en 24, para la columna dórica es de 20, en relación con el sistema decimal generalizado por Clístenes.

«El fuste pierde poco a poco el aspecto de cono truncado que tenía desde el comienzo. A partir del siglo VI apareció una ligera curva, que aumenta a partir del siglo V.»

Cada detalle está influenciado por la forma de conjunto en el sentido de una armonización general[6]. El templo y la columna no pueden ser *percibidos* en esta época sino en relación con las formas de la estatuaria: la columna se curva al mismo tiempo que los dioses salen de los pilares y de los troncos de árboles; y las acanaladuras *se convierten* en una transposición de los drapeados.

Desde el siglo VI, el estilo dórico y el estilo jónico coexisten en todo el mundo griego (con otros estilos provenientes de Egipto, o también con importantes variaciones del estilo jónico, tales como, por ejemplo, la columna cariátide). Entran en competencia a fines del siglo VI en el Ática, y se influencian recíprocamente. Pero se encuentran frente a frente ante los ojos de todos en el siglo V en la Acrópolis. El «contenido» (el efecto ideológico-sentimental) de la columna dórica parece entonces diferente. Encierra al menos implícitamente una comparación con la columna jónica y como esta diferencia no corresponde a ninguna necesidad ritual, es necesario que se haya establecido en otro plano; en el plano *estético* más o menos netamente sentido como distinto —ya sea que se prefiera una a la otra, sea que se las admita conjuntamente como dos tipos diferentes de «belleza»; el dórico (un poco desvalorizado desde el punto de vista funcional) toma un valor simbólico y testimonia una búsqueda consciente de la sobriedad y la severidad, de la «gravedad masculina», opuestos a la «gracia», al «aspecto femenino» del jónico[7].

5. *κανον*, en Homero: tronco, tallo; en el siglo V: regla de madera que usaban los carpinteros; luego regla, tipo, modelo, principio. El «módulo» es el radio medio de una columna.

6. L. Hautecoeur, págs. 172-174.

7. A. Aymard, págs. 645-646.

Estos estereotipos, estos «códigos» (devenidos desde hace tiempo indudablemente estéticos), nos son inculcados por nuestra educación y se hacen casi instintivos», como la escala, aunque mucho menos ampliamente extendidos sin embargo; su posesión por aquellos que tienen «el sentido innato de lo bello» puede ser comparada con los «dones» que desde la escuela primaria —incluso desde la maternal— distinguen a los alumnos que triunfarán.

Este «sentido innato de lo bello» —al menos en nuestra época— opta a favor del dórico, y es descalificarse emitir una preferencia por el jónico. En cuanto a mí (y a causa del descubrimiento en una buhardilla en mi infancia de un viejo libro en que se exponían los «estilos», con el apoyo de dibujos acompañados de cifras tan precisas como el catecismo de entonces —éste también ha modernizado sus formulaciones— o sin duda por influencia de numerosos rasgos de la personalidad que se había constituido, y que continúa constituyéndose en mí) siempre he tenido una pequeña debilidad por el jónico, y todos los argumentos que me presentaron a continuación mis maestros o mis lecturas sólo pudieron debilitarlo momentáneamente sin extirparlo, fortaleciéndolo incluso por reacción[8].

Un buen ejemplo de lo que estos estereotipos tienen de históricamente adquirido y artificialmente fijado en nuestra percepción y nuestro sentimiento de armonía nos lo da un esteta tan sensible y advertido como Henri Focillon: «Se ve bien, escribe[9], que la columna del templo de Nemeo es un monstruo, puesto que, dórica por los elementos, tiene medidas jónicas.»

De hecho, estas relaciones de medidas no han dejado de variar: «La altura de la columna en relación a su diámetro tampoco deja de aumentar. El número de diámetros, que era cinco, a veces menos, en el siglo VI, aumenta hata cinco en el V, siete en el IV (en relación con el aligeramiento del entablado). Al mismo tiempo, las proporciones del orden jónico evolucionan en el mismo sentido: «El número de diámetros, que era de 7.26 en Samos, pasa de 9.06 en el Erecteion, 9.80 en el Dydimeion, 9.94 en Bassae[10].»

8. Pero lo que yo admiraba por encima de todo era el gótico, la catedral de Reims... Volveré a hablar de esto...

9. *Vie des formes*, P.U.F., 4a ed., 1955, pág. 17; véase P. Devambez, pág. 795.

10. L. Hautecoeur, págs. 172-173.

¿Hay que admitir que había, diferente para cada estilo, una relación «perfecta» inscrita desde toda la eternidad en el cielo de las ideas? Lo que nos enseña la historia es que, en relación con el enriquecimiento de las ciudades, el mármol tiende a reemplazar, en la construcción, al calcáreo vulgar; primero en las metopas, los frontones, las esculturas; desde la segunda mitad del siglo VI en el conjunto de los pequeños edificios; en el siglo V, por fin, en los más «bellos» de entre los grandes templos[11]. La calidad del material permitía un trabajo más fino y formas aligeradas.

Por otra parte, la coexistencia de estilos abre el camino a otras innovaciones (estilo corintio, fines del siglo V). Ictinos, el arquitecto del Partenón —que seguramente conocía acerca de estilos— construyó veinte años más tarde (420-415) en Arcadia el templo de Bassae, en el que «atempera el rigor del dórico con la gracia del jónico, e incluso hace florecer, único en su orden y la primera en un templo griego, una columna corintia[12].»

«En los siglos V y IV los arquitectos tenían una cierta libertad de la que les privaron los teóricos de la época helenística[13].»

¿No es extraño que nuestros puristas, que por otra parte estigmatizan el estilo helenístico como una *decadencia* de la «perfección» clásica, se remitan ciegamente, para apreciar esta perfección, a las normas rígidas adheridas a la libertad «clásica» por los gramáticos helenísticos?

Sobre otro punto aún nuestros estetas dan lecciones a Fidias y a Ictinos: se trata de la policromía. La actitud más frecuente es ignorarla, negarse a dejar pasar a la conciencia el hecho de que el Partenón no era sólo blanco, sino ocre, rojo, azul, verde y negro.

«Los triglifos estaban frecuentemente pintados de azul, los

11. L. Hautecoeur, pág. 167; André Fraigneau: *La Grèce que j'aime*, ed. Sun, 1960, pág. 30...

12. A. Fraigneau, pág. 56; L. Hautecoeur, pág. 175. En el Partenón mismo, el techo de la habitación del tesoro estaba sostenido por cuatro columnas jónicas (P. Devambez, pág. 757).

También era de inspiración jónica el célebre friso de las Panateneas: «Es una faja continua, a la moda jónica [...], en un lugar en que los constructores de un edificio dórico no habían puesto nunca decoración [...] Y fue para fijar sobre los muros la imagen de la ciudad de fiesta [...] que Fidias imaginó esos 159 metros de friso, y los había insertado a la fuerza, despreciando las tradiciones arquitectónicas en el ordenamiento dórico del Partenón» (P. Devambez, págs. 761-762).

13. L. Hautecoeur, pág. 170.

fondos de las metopas y de los frontones, de rojo. Toques de oro avivaban los tonos; aparecen aún en las estrellas que adornan los arcones de los Propíleos.

»El metal, hoy desaparecido, lanzaba su brillo. En el Erecteion, el ojo de las volutas de los capiteles estaba formado por una roseta de metal dorado. En el cojinete se incrustaban esmaltes coloreados. El friso estaba formado por figuras recortadas, adheridas sobre la piedra azulada [...] En el interior de los templos se pintaban escenas; sobre los muros cuadros colgados, velos bordados suspendidos y lámparas de oro iluminaban las estatuas criselefantinas...[14] »

Etienne Souriau señala esta policromía bárbara, y la sobrecarga ornamental que «viciaba» (*sic*) «las nobles líneas», que «rompía su armonía en el cielo». Entonces, se pregunta si las modificaciones aportadas por el tiempo no fueron un «feliz accidente». Y concluye: «La transformación secular que despojó a la Acrópolis de su correspondencia original con los sentimientos locales y perecederos ayudó a liberar el mensaje eterno.

»Pues existía verdaderamente este mensaje eterno, aunque velado[15]

Así, fueron las ruinas de los siglos y las guerras las que (con efecto retroactivo) confirieron al arte griego del siglo V su «perennidad».

Pero no sólo las ruinas: ¡Cuántos textos literarios, cuántos estudios «estéticos»! Para no citar más que uno de los más recientes, y sin volver a hablar de la mística pitagórica con que se la ha dotado hace una centena de años, vale la pena recordar las famosas y sutiles «correcciones ópticas»: los griegos «sabían desviar las rectas para que las horizontales no parecieran ahuecarse en el centro; les daban una ligera convexidad [...] Las líneas verticales de un edificio parecen combarse hacia el exterior; dibujan una pirámide [...] Estas correcciones son más refinadas a partir de mediados del siglo V[16] ».

Esto es lo que se nos ha enseñado.

Pero Souriau indica (no sin cierta nostalgia, me parece) que «los trabajos más recientes (Michelis)» atribuyen estas «correcciones» a causas técnicas muy simples[17] .

14. *Ibíd.*, pág. 176; véase P. Devambez, pág. 757.
15. *L'Evolution du besoin esthétique*, págs. 29-30.
16. L. Hautecoeur, págs. 176-177; véase P. Devambez, pág. 757.
17. *L'Evolution du besoin esthétique*, pág. 31.

El primer urbanista del mundo griego fue Hippodamos de Mileto que, en 479, reconstruyó la ciudad destruida por los persas. Era también arquitecto, astrónomo y teórico político, vinculado con la corriente de pensamiento de Tales y de Anaximandro. «Elige un espacio bien despejado, traza las calles a cordel, cortándose en ángulo recto, crea una ciudad en damero, totalmente centrada sobre el lugar del ἄγορα». «Delimita [...] grandes zonas funcionales diferenciadas correspondientes a los diversos tipos de actividad: política, administrativa, religiosa, económica.»

Como dice Louis Hautecoeur, «es ya el principio de la zonificación». No son las consideraciones religiosas las que organizan la ciudad, sino consideraciones prácticas y estéticas: la religión sólo es una actividad entre otras. La «armonía» extendida a la villa obedece más bien a un principio político.

Hippodamos aplicó su plan a otras ciudades, y especialmente en el Pireo, donde supo adaptarlas sin violentar el suelo. Embelleció el ἄγορα que conserva su nombre.

Este urbanismo estético no se extendió hasta la época helenística[18].

2.2. La escultura es, lo mismo que la arquitectura, considerada como la expresión de la «perfección clásica». Pero, para hacerse una idea justa hay que imaginarse que las estatuas también eran pintadas, que tenían los ojos de vidrio, labios de cobre rojo, dientes de marfil o de plata. Se las untaba con aceite y, a veces, se las vestía[19]. Y lo que sabemos de los pintores, de los que nada ha

18. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 180-181, 219; L. Hautecoeur, págs. 178-181; véase Jenofonte, *Oeuvres complètes*, Garnier-Flammarion, 3, pág. 421, n. 75. Sin embargo, para P. Devambez, «si bien puede ser excesivo hacer remontar al siglo V la preocupación por ordenar conjuntos y si bien se cometería un error haciendo de Hipódamos de Mileto, simple ingeniero encargado de los trabajos del Pireo, el padre del urbanismo, al menos hay que admitir que ya en el siglo IV, en Olinto, luego en Pirene, se esforzaban por dar a las aglomeraciones una planificación racional en que los caminos cortándose en ángulo recto facilitaban la circulación. La plaza pública —el ἀγορά— adquiere un porte monumental. Sin embargo, e incluso en la misma época helenística, mucho falta para que todas las ciudades presenten ventajas análogas para la vida colectiva» (pág. 815).

19. E. Souriau: *L'Evolution du besoin esthétique*, pág. 29.

quedado, indica que, en general, precedieron a los escultores en sus búsquedas de expresión.

«Desde fines del siglo VI, el pintor Cimón de Clenoes, de creer en Plinio, representa atletas, reproduce el movimiento de sus músculos, indica las venas [...], hace juego de drapeados, emplea el escorzo.»

Pero coloca todavía los torsos de frente y las piernas de perfil. De la observación de los atletas, se pasa a la de los actores trágicos: «Grande es la deuda de los pintores y los escultores a su respecto» (del teatro), según Pierre Devambez.

«El teatro guió al arte, forma y fondo, por el camino del realismo [...] Sobre el escenario, los personajes representaban su papel delante de los pinakes que formaban el decorado de la pieza. El primero en pintar cuadros de este tipo vivió en tiempos de Esquilo y se llamaba Agatarcos de Samos; había escrito un tratado sobre la escenografía, es decir precisamente el arte del decorado; quería dar a los espectadores la ilusión engañosa de un verdadero paisaje y eso ya era un esfuerzo hacia el logro de la perspectiva. De todos modos la impresión de profundidad se imponía a los espectadores y desde entonces los pintores trataron de lograrla a su vez».

«Pero lo que el arte debe sobre todo al teatro es una búsqueda más exigente del sentimiento y su expresión:

»Polignoto no inventa solamente actitudes, sino expresiones nuevas: "imaginaba, dice Plinio, abrir las bocas, mostrar los dientes"; se complacía en distinguir el carácter y la edad de los personajes, en ubicarlos en la naturaleza; no dudaba en disimular una parte de sus cuerpos detrás de un accidente del terreno.»

El pintor se preocupa cada vez más por representar el espacio en que se mueven los personajes, los diferentes planos en que están colocados.

«La composición comienza a desembarazarse de la rígida simetría.»

«Apolodoro de Atenas, apodado el Skiagrafo, habría sido el primero en utilizar los tonos degradados, los contornos vagos y los volúmenes torneados[20] ».

20. L. Hautecoeur, págs. 160, 163; P. Devambez, págs. 743-745, 779-781.

La pintura del siglo XX se dedicará a «deconstruir» todas estas conquistas de la observación y de la técnica de ejecución que los pintores griegos aportaron a la estética, lo que constituirá un nuevo proceso estético (impensable por lo demás sin la existencia del primero).

2.3. La escultura sigue una evolución análoga: después de Mirón de Beocia («el *Discóbolo* no es la primera, sino la última por la fecha, o casi la última, de esas figuras captadas en pleno vuelo que el pueblo griego, en su fogosa adolescencia, amó tanto [...] Después de las victorias de Salamina y de Platea, esta violencia se apacigua poco a poco [...] Esta admiración por el ejercicio atlético [...] comienza en una época en que, antes que Eurípides hubiera tomado partido en este sentido, los atenienses se apartan del ideal deportivo»), Polícleto de Argos fija según un módulo (el dedo) el canon de las proporciones del cuerpo (el *Doríforo*). Siguiendo a los pintores, imagina actitudes: de pie sobre una pierna. Fidias libera la escultura del geometrismo rígido. Las figuras de los frontones que, hasta mediados de siglo, parecían «jugar cada una un rol independiente», forman ahora «un grupo coherente, pertenecen a un conjunto». «El cuerpo humano adquiere consistencia en la atmósfera, una densidad y solidez nuevas. Como los gestos de ahora en adelante se proyectan en profundidad, el espectador no puede contentarse con un punto de vista; es invitado a dar la vuelta alrededor de la estatua para descubrir sus aspectos».

«Los escultores distinguen ahora las edades, las condiciones, los caracteres», la expresión de los sentimientos. E incluso la expresión *individual*: aparecen entonces los primeros retratos (Temístocles, Pericles). «Paralelo al del retrato, porque los dos géneros nacen en el mismo ambiente y responden a ideas análogas», se produce «el desarrollo del relato histórico [...]: dos pinturas expuestas en el pórtico de Poecilo», fechadas en los alrededores de 450, «representaban, una, la batalla de Maratón, otra, la más reciente de Enoé. La primera era obra de Mikon. Es necesario esperar el friso del templo de Atenea Niké para tener nosotros mismos ante la vista un ejemplo de representación histórica, un episodio de la batalla de Platea». «El hecho de que la batalla fuera histórica y no mítica no cambiaba [...] gran cosa en su representación pintada o esculpida» (Pierre Devambez). No; pero este he-

cho cambiaba completamente el *sentimiento* con el cual la obra era encargada, ejecutada, admirada.

Al mismo tiempo, aumenta la complacencia por la representación de movimientos rápidos: bailarinas, Bacantes..., y los drapeados prolongan los movimientos del cuerpo (una de las conquistas estéticas de la pintura del siglo XX será retomar sobre nuevos datos, especialmente con la invención del cinematógrafo y el avión, este estudio del movimiento).

La escultura conserva, mucho más que la pintura, un carácter religioso. Pero «el hecho importante es que ese carácter religioso se modificó. En lugar de contener una potencia en sí, la imagen deviene poco a poco simbólica; en lugar de ser bella por accidente o por agregado, debe ser bella para ser religiosa. Este cambio tuvo como causa las especulaciones de los filósofos de Jonia, Grecia y la Magna Grecia», dice Louis Hautecoeur[21].

«Jamás (los griegos) consideraron los valores estéticos como valores separados, como categorías distintas a las del pensamiento especulativo o de la acción. Para un griego, lo bello se gusta σὺν ὅλῄ τῇ ψυχῄ (con toda el alma)», escribe Etienne Souriau; pero también: «La estatua debe ser bella *para* ser divina», lo que postula una autonomía no absoluta sino relativa de lo «bello» (por otra parte Souriau recuerda que, ya en Homero, la belleza basta para justificar a Helena[22]). En cuanto a René Huyghe, después de haber recordado que en esta civilización «la esclavitud da a los privilegiados una semi-ociosidad hasta entonces reservada a los príncipes», añade: «El hombre ya no depende de potencias misteriosas que lo superan y aplastan [...] Vive por sí mismo, para sí mismo, se consagra al ejercicio de la existencia.» El «margen de tiempo, de actividad y de capital disponible», lo consagra a un «arte civil, casi totalmente olvidado de su función mágica de los orígenes, esencialmente destinado a colaborar en la expansión y el embellecimiento de los días».

«Se ha franqueado un paso decisivo: el arte, hasta allí inconsciente, entrevé su autonomía y, en efecto, por primera vez, con la época clásica, surgirá la noción de belleza, de la que anterior-

21. L. Hautecoeur, págs. 158-166; F. Chamoux: *L'Art et l'homme*, I, pág. 287; sobre Myron, sobre Policleto, sobre el retrato, sobre el «relato histórico», véase P. Devambez, págs. 745-748, 770-776.

22. *L'Evolution du sentiment esthétique*, págs. 30-31.

mente sólo se tuvo el instinto creador y de la que ahora quieren apoderarse los filósofos [...] El arte deja de ser exclusivamente funcional, supera incluso la etapa de arte-lujo al servicio de Dios o del monarca para descubrir que puede destinarse a un goce *sui generis*: estético.»

Ciertamente esto es sólo una *tendencia* extrema (será necesario por otra parte apoyar o matizar este juicio por medio de estudios históricos): René Huyghe señala, ya en Pericles, una tendencia a reaccionar, a «hacer servir la belleza al sentido religioso y cívico de la colectividad[23]» —¿no es ésta actualmente la tendencia de los dirigentes políticos, del ministro de Cultura al presidente de la República?— con la diferencia de que el demócrata Pericles podía creer sin hipocresía en la armonía social.

En la misma obra, François Chamoux recuerda cuál era entonces el sentimiento general· «La obra de arte, en esta época, está raramente destinada al goce estético con exclusividad. Los griegos no le atribuían casi independientemente fines prácticos o religiosos a los que debería responder en primer lugar[24].» Sin embargo, los adverbios *raramente* y *casi*, interpretados en todo su valor, testimonian el nacimiento, al mismo tiempo que los límites, del sentimiento estético que se había extendido hasta las artes plásticas. Los griegos experimentaban por estas obras «una intensa admiración», prosigue, «pero jamás otorgaron a las artes plásticas los privilegios que reconocieron a la música, a la poesía, a la filosofía, a la elocuencia». Jamás supusieron que los escultores «fueran visitados por alguna inspiración divina igual que los músicos, los filósofos o los poetas[24]. Sin duda. Sin embargo, hay que medir esta conclusión subrayando que los que se expresan son los poetas y los filósofos y no los pintores o los escultores.

Pero, lo que es bien cierto, es que cuando intentamos reconstituir el sentimiento estético de los griegos, «debe rechazarse resueltamente todo un bagaje de nociones, de formas y de emociones tradicionales, a las que estamos sinceramente apegados[24]».

3.La literatura contribuye también en gran medida a la idea que nos hacemos del «genio» griego.

23. *L'Art et l'homme*, I, pág. 238.
24. *L'Art et l'homme*, I, pág. 251.

3.1. La literatura de la época de Pericles es la tragedia. Conocemos tres grandes trágicos, pero fueron muy numerosos en el siglo V. Aquí, una vez más, hay que representarse el ambiente de la época en ocasión de las festividades de origen religioso: los ciudadanos iban al teatro como a una kermesse y comían y bebían durante la representación[25].

Sin embargo el teatro era sin duda el principal agente de la difusión popular de las nuevas ideas religiosas y filosóficas: Esquilo era pitagórico y su trilogía encarna, dice George Thomson, «la idea de fusión de los contrarios en un término medio». En la *Orestíada* reconcilia a las Erinnias (que representan la vieja ley tribal de la venganza) con Apolo (que representa a la aristocracia terrateniente) en la democracia, «el justo medio entre el déspota y el esclavo[26]».

Por otra parte, cuando pone en escena el mito de Prometeo, contrariamente a Hesíodo o a Platón, muy lejos de expresar una reserva respecto de la «función técnica», hace del descubrimiento sucesivo de las artes un paralelo con las etapas del progreso de la inteligencia y de la razón, en lo que tienen de propiamente humano. Y Zeus, «que sólo se manifiesta a partir de las catástrofes que desencadena [...] representa a la antigua divinidad soberana de un tiempo pasado; igualmente, la tiranía de un poder oligárquico que no está regido por la ley; [...] todo aquello que en el mundo es inhumano, que aplasta al hombre o contraría su esfuerzo laborioso o su obra».

Luego, en las otras partes de la trilogía, canta a *Prometeo encadenado* y *Prometeo portador del fuego*: Zeus se impregna de razón y de justicia, mientras que Prometeo se enmienda y renuncia a «su excesivo espíritu de "reivindicación"» [...] Finalmente, las dos divinidades se reconcilian[27]».

Sófocles es verdaderamente el poeta del «siglo de Pericles». «Su tragedia, como la escultura de Fidias, alcanza la perfección del

25. E. Souriau: *L'Evolution du besoin esthétique*, pág. 29; véase P. Guillon, pág. 87.

26. G. Thomson, págs. 284-287.

27. J.-P. Vernant: *Mythe...*, II, págs. 12-14. Es necesario comprender que Esquilo pone en el mismo plano «la ciencia de los números, el arte de domar caballos y la explotación de las minas». Véase el excelente estudio de J.-J. Goblot en la edición de «Clásicos del pueblo» del *Prométhée enchaîné* de Esquilo, especialmente págs. 46 y sigs.

arte». *Edipo Rey* «es quizá la obra maestra del teatro»[28]. Da «una mayor participación a la *voluntad humana*». Sus caracteres son mucho más detallados que los de Esquilo, «ya no subrayados por un solo rasgo, sino que representan el alma humana en toda su complejidad». «Ya no tienen esa especie de rigidez de los héroes de Esquilo. Aman, odian, pasan por todos los sentimientos.» Pero el amor intersexual no juega ningún papel en él. «Son *hombres*». Sin embargo, permanecen «*constantes consigo mismos* [...]: los acontecimientos cambian, los héroes siguen iguales».

¿No hace sin embargo Sófocles algunas alteraciones al «buen gusto clásico»? Sus temas son a veces tan «horribles y repugnantes [...] que ya no se osaría llevarlos a escena [...] es necesario atenuarlos en las adaptaciones modernas», escribía L. Laurand[28] hace medio siglo.

Según George Thomson, Sófocles difunde la filosofía de Heráclito: «el conflicto ha reemplazado a la reconciliación como centro de interés [...]: el más bello ejemplo nos lo da su obra maestra, *Edipo Rey*», donde «Edipo es el hombre, el hombre nuevo, el individuo propietario de la sociedad mercantil, liberado de los lazos familiares tradicionales, independiente, libre, pero atrapado por una especie de potencia sobrehumana inaprehensible e ineluctable en "un conjunto de relaciones sociales independientes de los agentes de la circulación y que escapan a su control" (Marx: *El Capital*, libro I, t. 1, pág. 137)»[29].

Eurípides no tuvo el mismo éxito en vida, y es común desvalorizarlo en relación a sus antecesores, aunque después de su muerte y hasta el siglo III de nuestra era haya conocido una «extraordinaria popularidad» (P. Guillon) y Racine lo haya admirado mucho. Mientras que Esquilo era de familia noble y Sófocles hijo de un rico armero (por lo tanto industrial y gran propietario de esclavos), el padre de Eurípides era tabernero y su madre vendedora de legumbres (?). Estudió pintura. Fue uno de los primeros atenienses que poseyó una biblioteca. Estudió filosofía con Anaxágoras, Pródicos y Protágoras. Habría sido oyente de Sócrates. Parece haber tenido ardientes partidarios entre los espí-

28. *Manuel des études grecques et latines*, II, Littérature grecque, ed. A. Picard, 1930, págs. 155-161, 170.

29. G. Thomson, págs. 301-306; véase J.-J. Goblot: *Promethée...*, págs. 66 y sigs.

ritus cultos. Era escéptico en materia de religión y poco respetuoso de las antiguas leyendas que «distorsionan» a su antojo.

«En este discípulo de los sofistas [...] se ha extinguido la fe de Esquilo e incluso la piedad de Sófocles». La unidad del drama «reposará de ahora en adelante en el juego de los sentimientos y las pasiones de los personajes, complicado por el juego de la intriga y de las peripecias [...] En la leyenda, aceptada por convención [...], Eurípides sólo busca ejemplos de aventuras humanas excepcionales, encontrando en ella los elementos de un análisis psicológico que constituye el verdadero interés del drama en que se traduce la originalidad principal y más fecunda de su obra.»

Su psicología marca grandes progresos en relación a la de Sófocles, quien al parecer decía: «Yo pinto a los hombres tal como deben ser, Eurípides los pinta tal como son.» Sus caracteres no son inmutables, sino que evolucionan al influjo de las pasiones. Fue el primero que otorgó en algunas de sus piezas un lugar destacado a la pintura del amor (y de los celos), superando en mucho a todos los líricos.

«Para Eurípides, la leyenda es accesoriamente la ocasión, en la búsqueda de novedad, para introducir en el teatro, bajo la cobertura de la tradición, los problemas de la actualidad, y especialmente las reivindicaciones del patriotismo ateniense, exaltado en las guerras y las miserias del tiempo [...] Presenta la vida desde un punto de vista pesimista, pesimismo atribuido tradicionalmente a sus dos matrimonios desafortunados; pero tal vez sería necesario señalar que la mayoría de las piezas que han sido conservadas son posteriores a la peste de Atenas y a la muerte de Pericles. Condena la tiranía, preconiza la democracia, transmite su horror ante la guerra.

«Es también una de las novedades caras a Eurípides introducir en la tragedia a los débiles y a los humildes [...] Es conocida una de las singularidades de la *Electra* de Eurípides, que casa a su heroína con un campesino cuya nobleza de corazón contrasta con la humildad de su origen.»

Introdujo también en la tragedia «la poesía de los paisajes», al mismo tiempo que «el gusto por lo pintoresco surge en la pintura».

Las tragedias tenían una estructura compleja, históricamente elaborada, en que el texto era inseparable de la música y de la danza. Estaban escritas en una lengua artificial a base de dialecto

dórico, una lengua sagrada que había llegado a ser literaria sin dejar de ser sagrada, al menos hasta Sófocles, pues Eurípides la acerca a la lengua corriente.

Al mismo tiempo, la poesía adquiere su autonomía en relación a la música: en Esquilo «el coro ocupa permanentemente la orquesta»; el relato, el diálogo «están repartidos en breves "episodios"...». En Sófocles, que introduce el tercer personaje, «el discurso triunfa desde el 440 a través de *Antígona* [...] Así se expande el arte dramático del diálogo [...] De allí en adelante, es necesario que el coro deje paso a la reflexión y al discurso; debe establecerse un reparto entre el habla y el canto». En Eurípides, que renovó además la técnica de la danza y de la música, «el divorcio entre la palabra y los coros queda consumado»; los coros se convertirán a comienzos del siglo IV, con Agatón, en puros intermedios[30].

La evolución paralela de las artes plásticas y de la tragedia es asombrosa. Con Eurípides, ésta progresa en el sentido de la construcción de la persona humana. Este movimiento se proseguirá hasta Proust y Joyce. Habrá que esperar al *Nouveau Roman* para comprometer a la estética literaria en un camino opuesto.

Con respecto a la dialéctica de lo religioso y lo profano, se cuenta que en el transcurso del desarrollo de la tragedia a partir del ditirambo, el pueblo reclamó, hallando «que no quedaba allí nada para Dionisos». Entonces se agregó a la trilogía una cuarta pieza, en la que Dionisos era celebrado por un coro, siempre compuesto por sátiras... pero, poco a poco, en este «drama satírico» se fueron introduciendo nuevos personajes, como Heracles... y hacia 438, con el *Alcestes* de Eurípides el proceso de literaturización se había completado nuevamente.

3.2. Desde el siglo VI Cadmos de Mileto escribió en prosa acerca de la fundación de Mileto y de toda la Jonia. Hecateo de Mileto, logógrafo (escritor en prosa) contemporáneo de las guerras médi-

30. Véase P. Guillon, págs. 384-389. «Mientras que el lenguaje poético comenzaba a sufrir la influencia de la retórica, se producía en el arte musical una evolución que tendía a conferirle una autonomía totalmente nueva en relación a la poesía y la danza» dice Jacques Goblot. Las tragedias de Eurípides ofrecen el ejemplo más significativo en este sentido (*Promethée*, pág. 44, n. 1); también con Agatón aparecen los temas y los personajes de pura fantasía (P. Guillon, pág. 84).

cas, dedica sus reflexiones a la política, a las leyendas de los héroes, a la geografía.

Herodoto de Halicarnaso, contemporáneo de Eurípides, viajó por el imperio persa, desde el zigurat de Babilonia (torre de ocho pisos: «torre de Babel») hasta las pirámides de Egipto. Hacia el 450 está en Atenas y es amigo de Pericles y de Sófocles.

Parece que sus relatos de viajes y sus relatos sobre las guerras médicas, además de su valor científico (ἱστορίης ἀπόδειξις: exposición de las investigaciones, «a fin de que el recuerdo de los acontecimientos pasados no se pierda con el correr del tiempo, y que las grandes y admirables acciones de los griegos y de los bárbaros no queden sin gloria y para que se sepa por qué finalmente hicieron la guerra») tuvieron desde el comienzo intenciones literarias (estéticas). Su lengua (una κοινή: lengua común, la lengua oficial de las ciudades de Jonia) toma algunos términos de la lengua épica. En la primera parte de la historia de Egipto (Οἱ Αεγύπτοι λόγοι: los relatos egipcios) narra los cuentos populares históricos de la época saíta. Contribuye así a llenar el vacío producido por la ausencia de cuentos en la literatura griega. Y no sólo por su adaptación de los cuentos egipcios; en el conjunto de su obra se encuentran «las cualidades frescas de los viejos narradores». Esta obra se nutre por entero de lo que su curiosidad investigadora le ha impulsado a recoger en los géneros más diversos, y la noción de lo verídico no tiene para él mayor sentido. Tampoco hay ninguna idea directriz de la composición: «Todo aquí es digresión y nada lo es.»

Sin embargo, la noción de verdad histórica parece presentársele a veces. Por ejemplo, en sus «relatos egipcios», establece una distinción con la segunda parte, a partir de Psamético (siglo VII), época en que los mercenarios y los comerciantes griegos han penetrado en Egipto, lo que permite una «investigación» verdadera. Polemiza incluso con Hecateo. Como lo harán los historiadores que lo sigan, Herodoto expone las situaciones y desarrolla sus ideas en discursos colocados en boca de personajes históricos. Sin embargo, aún no aprendió a construir el «período oratorio».

Finalmente Tucídides (del cual se cuenta que, siendo aún joven, escuchó a Herodoto leer fragmentos de su historia y derramó lágrimas de admiración), exponiendo su método de investigación de la verdad, escribe: «No se debe tener confianza en los poetas, pues agrandan los acontecimientos, ni en los logógrafos que, para

encantar los oídos más que para servir a la verdad, relatan hechos imposibles de verificar rigurosamente y terminan finalmente la mayoría de las veces en un relato increíble y maravilloso [...] La ausencia de lo maravilloso en mis relatos los tornará tal vez menos agradables [...] Es una obra de provecho sólido y duradero más que un trozo de aparato (ἀγώνισμα: lectura, declamación, representación para un concurso en los juegos públicos) compuesto para la satisfacción de un instante» (I, 21-22). Alude, entre otros, a Herodoto, a quien le corrige dos errores (I, 20) y que había leído fragmentos de su obra en los juegos olímpicos[31].

Habría que añadir que (anticipándose al período siguiente: la obra de Tucídides data de los últimos años del siglo) esta obra pertenece también a la literatura. Pierre Guillon observa «la oposición mayor, una de las más brutales que existen en la historia literaria, entre Herodoto y Tucídides. Con Tucídides, la composición propiamente dicha se convierte, por el contrario, en un problema esencial y en un objeto de esfuerzo permanente». Pero este esfuerzo reside más en su principio científico que en su principio literario. Lo mismo sucede con su esfuerzo en relación a la lengua: la elaboración de un estilo nuevo, capaz de expresar la complejidad de las causas y los motivos. Sin embargo, estudiando esta «lengua culta, que taladra la prosa ática dejando en ella el rastro del trabajo [...], esta tensión que modela la frase, utilizando sin disimulo los nuevos recursos de la retórica [...], trastornándolos a su vez para construir simetrías, evocaciones pero también disimetrías y rupturas, otros tantos medios de penetración de la inteligencia», utilizando figuras gramaticales, construcciones nuevas, palabras tomadas en un nuevo sentido, arcaísmos..., no se puede dejar de pensar que Tucídides era consciente de que estaba elaborando un nuevo objeto literario, destinado ya no a la audiencia pública de las muchedumbres de Olimpia, sino a la *lectura* de un público de letrados que comenzaba justamente a constituirse.

Por el contrario, parece poco sensible a las artes plásticas; hablando de la Acrópolis, no menciona el Partenón, y la *Atenea*

31. P. Guillon, págs. 62, 94-95, 407-410. Acerca de Herodoto narrador del «devenir profano empírico», Tucídides y la «laicización de la Hybris», «la inteligibilidad del devenir profano» y «la historia como introducción racional a la política», véase F. Chatelet: *La Naissance de l'histoire* 10/18, t. 1, 1962, Introducción y cap. I y II. Tucídides: *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Garnier, págs. 15-17, y n. 22, 23, 24, pág. 340.

sólo le interesa por el oro que podría servir para financiar la guerra[32].

3.3. A Atenas llegan también los primeros de los llamados *sofistas*. Tal vez fueron ellos, más que Herodoto, los que hicieron acceder la prosa al grado de literatura.

En Sicilia, Córax y Tisias, hacia 450-440, practicando la elocuencia judicial, se vieron llevados a reflexionar acerca de los principios de su arte y a codificarlos. Eran técnicos, y sólo los conocemos indirectamente. Los sofistas, y Gorgias de Leontino en primer lugar (Sicilia, 485?-380) se apropiaron de la retórica, pero sobre una base filosófica. Gorgias se inspiraba en el eleatismo, pero para llegar al escepticismo, a la negación del ser; sólo existen las ideas, o más bien las palabras. «Lo verdadero son las ideas bien enlazadas, lo falso, las ideas mal enlazadas» (M. y A. Croiset). A propósito de una *Oración fúnebre* ceremonial, George Thomson ha estudiado cómo Gorgias se inspira en el canto fúnebre litúrgico (*θρένος*), así como en sus *Elogios* se inspira (especialmente en un *Elogio de Helena*) en los viejos *Himnos*. Desacralizando estos textos religiosos, conserva sin embargo algo de su forma: «Una construcción simétrica se impone a la prosa; las frases se corresponden unas con otras, así como sus diferentes miembros. Terminan en cadencias semejantes y en palabras que hacen la misma impresión al oído» (J. Voilquin)[33].

Gorgias no llegó a Atenas hasta el 427. Fue precedido, hacia el 450, por Protágoras de Abdera (Tracia, 480-408 aproximadamente), que recorrió Grecia suscitando la admiración de sus oyentes. Comenzó siendo mozo de cuerda, pero llegó a instruirse y se convirtió en un discípulo de Heráclito. Igual que Gorgias, adopta posiciones relativistas y escépticas. «El hombre es la medida de

32. P. Guillon, págs. 62, 95-96, 410-415; Tucídides, II, 13, 15.

33. J. Voilquin: *Les Penseurs grecs...*, págs. 12-13, 197-201, 215-224: «El gusto de Gorgias por la prosa poética» podría atribuirse al hecho de que frecuentaba a Empédocles de Agrigento; P. Guillon, págs. 99-100; Tisias aportó «un ensayo de división metódica del discurso por una parte [...] y, por otra, el establecimiento de la noción de verosimilitud...» La creación de la «prosa de arte» parece deberse a Gorgias: «En efecto, con Gorgias [...] el arte oratorio se constituye como género literario...», sus discursos «son otras tantas réplicas en prosa de los epinicios, los elogios, los thrénos, de Simónides o de Píndaro. Retoman naturalmente los temas tradicionales, el esquema convencional, combinando la leyenda y la ex-

todas las cosas», es su fórmula más célebre. Sin embargo, además de la retórica y la gramática, le interesa la moral y la política, y en un sentido democrático. En el mito de Prometeo que le atribuye Platón, se ve que para él la superioridad de los hombres sobre los animales reside en «la habilidad industrial» (lo mismo que para Esquilo). Sus «dioses» —que sólo son símbolos para él— son Hefestos y Atenea. Y Hermes. La principal aportación que hace al mito de Hermes es muy notable. Zeus envía a Hermes a que lleve a los hombres «el arte del gobierno», «la vergüenza de actuar mal y la idea de justicia». Este arte no debe ser distribuido a algunos, como ha sido el caso con otras profesiones, sino a todos: «Las ciudades no podrán subsistir si sólo algunos hombres reciben estos dones.» Tal vez sobre todo a causa de estas ideas democráticas, Platón, que consideraba que los trabajadores manuales eran incapaces de administrar el Estado, combatió a los sofistas tan intensamente.

Los despreciaba también porque, no teniendo recursos de origen aristocrático, hacían pagar, «incluso muy caro», sus enseñanzas: cien minas (más de 43 kg de oro), se ha dicho, por un curso completo de Protágoras; Platón le atribuía ganancias mayores que las de Fidias y otros diez escultores famosos[34].

---

hortación moral. Pero retoman al mismo tiempo su vocabulario, los epítetos, las figuras gramaticales para insuflar a la humilde prosa la dignidad nueva de una lengua de arte. Gorgias toma en préstamo de la tragedia, especialmente la de Sófocles, ya rica en tiradas, argumentos de una forma tal que están listos para pasar a la elocuencia.

«Pero sobre todo, todavía sobre el modelo de los procedimientos y de los ritmos sofocleanos, imprime a la frase una estructura imitada de la poesía...», sin embargo, «el discípulo del fastuoso Empédocles se embriaga sin medida con un mediocre oropel»; véase también G. Thomson, págs. 141-143.

34. J. Voilquin, págs. 197-199, 202-207.

CAPÍTULO IV

Hacia el fin de la democracia

0. En 421 Esparta emprende la guerra contra la hegemonía ateniense. El poder de Pericles se desploma. Anaxágoras es enviado al exilio, Fidias a la prisión. En el 430 la peste aparece como un castigo divino. Pericles muere a causa de ella. Son los aristócratas espartanos, y luego los tebanos, los que logran la hegemonía. Después, la realeza macedónica: Filipo (335) y Alejandro (323). Estos trastornos producen «una de las revoluciones más profundas que haya conocido el pensamiento humano, que [...] se refleja tanto en la tragedia de Eurípides como en la reflexión de Sócrates, en la arquitectura de Hippodamos como en la medicina de Hipócrates. Se prepara a mediados del siglo V con las célebres enseñanzas de los "sofistas"...[1] »

1. Aunque en este período lo esencial del excedente de la producción es consumido por las guerras y no por el arte, las treguas permiten la terminación de los templos de la Acrópolis y la estatuaria continúa evolucionando. Las ciudades griegas del Asia Menor recuperan su prosperidad y acogen a los numerosos artistas que huyen de las agitaciones de Grecia. Pythios reconstruye el Artemisión de Éfeso (incendiado en el 356 por Eróstrato «para inmortalizar su nombre por medio de un gesto de locura», Pierre Devambez) y, hacia el 353, el Mausoleo de Halicarnaso (dos «maravillas del mundo» según los alejandrinos).

Bajo la influencia de la literatura y de la filosofía, la promoción del *individuo* en la pintura y en la escultura se manifiesta a

1. P. Guillon, pág. 96; véase también pág. 414; sobre Hipócrates (460-377) véase también G. Thomson, págs. 325-328; entre los griegos, la medicina representa la única ciencia algo experimental y también la única que se separó enérgicamente del dominio de la filosofía.

través de un doble proceso: por un lado, las obras se diferencian según la personalidad de cada artista; por otro, los retratos expresan con mayor precisión la individualidad del modelo. En el período precedente Temístocles o Pericles eran aún bellos como dioses. Ahora, Demetrio representa al estratega Pélicos, calvo y ventrudo, a la sacerdotisa Lisímaca, vieja y arrugada. Apolodoro no adula a Sócrates. Algunos pintores, a imitación del drama satírico, hasta exageran los rasgos, los llevan hasta la caricatura (L. Hautecoeur).

Así se va abriendo paso la idea de que la belleza artística puede existir independientemente de la belleza del tema.

«Cuando declina el astro de Fidias, es la pintura la que conduce al arte griego por nuevas vías» (P. Devambez). La pintura conquista su autonomía. Alcibíades hace decorar su casa por un pintor; el sobrino de Polignoto, y muchos otros después de él, «se complacen en los cuadros de caballete, inaugurando esa pintura de apartamento que tendrá tanto éxito en la época helenística». Costará todavía más cara que la escultura.

Zeuxis y Parrasios ya tienen «fama de revolucionarios»; como los sofistas, a los que se parecerían en más de un aspecto, se distinguían por su despliegue de fasto y de orgullo y, como Alcibíades, no les disgustaba *«épater le bourgeois»*. Su éxito corresponde a un cambio de estado de ánimo: «cansado de las guerras», se quiere «gozar de la vida en todas sus formas». Mientras que Pericles, ayudado por Fidias, intentaba «exaltar en el arte [...] un ideal de civismo», cada uno se interesa ahora por sus propios asuntos, su propio placer.

«Es particularmente impresionante la importancia que adquiere la mujer en la vida social [...] Desempeña su papel en la ciudad [...] incluso llega a abrir un salón literario...

»Los pintores de vasos [...] se complacen en representar temas en que se pueda manifestar la gracia, la afectación, la sentimentalidad [...] La decoración otorga a la mujer un lugar preponderante: son brillantes ejecuciones de óperas, conversaciones galantes...» (P. Devambez).

La escultura tiende a liberarse de la arquitectura, para producirse en el espacio, en «una atmósfera en que los cuerpos estén rodeados de luz [...], en que el escultor, como el pintor, hace jugar las medias tintas, las degradadas» (L. Hautecoeur). Pierre Devambez cita la *Artemisa con la cierva*, el *Apolo de Belvedere*:

«Hay en ello sin duda influencia de la pintura y, hablando de Parrasio, Plinio ya había elogiado el modo en que aquél había sabido crear un ambiente alrededor de los personajes: "Dibujar los límites del cuerpo, eso es algo que raramente se ve ejecutado con éxito, decía, pues la extremidad debe girar y dar la impresión de que hay otra cosa tras ella." La idea de espacio y la de paisaje son características del siglo IV, y creemos que el contacto con Asia no dejó de reforzarlas; la sensibilidad se hace más abierta a la naturaleza, al paisaje.»

Los pintores y los escultores comienzan a representar desnudos femeninos. Primero se usa el procedimiento de «la vestidura mojada», practicada por primera vez por Calímaco el Precioso en su *Afrodita Génitrix.*

«Este mismo procedimiento es el que admiramos en la serie de Victorias esculpidas» alrededor del templo de Atenea Niké (P. Devambez). «Se cuenta que Zeuxis había pedido cinco hermosas jóvenes de Crotona para que vinieran a posar en su casa para su Helena en el baño. Praxíteles ejecuta, teniendo como modelo a su amante Friné, las Afroditas de Tespis, de Cnido...» —esta Afrodita «estaba concebida en una atmósfera de recogimiento religioso», dice François Chamoux— pero para Pierre Devambez «debe parte de su reputación al escándalo que suscitó». Sea como fuere, incluso si para aquellos que la encargaron, para el artista que la creó, para los fieles que se dirigían a su santuario, conserva todavía un valor especialmente religioso, pronto dejó de ser así: «De todos los extremos de la tierra, dice Plinio, se navega hacia Cnido para ver esta estatua.»

Praxíteles, por otra parte, no había dudado en cambiar el canon de Policleto para representar cuerpos más esbeltos. Alargaba especialmente las piernas. La tendencia dominante tanto en los escultores como en los pintores es el *realismo*, y sobre todo el realismo «embellecido». Los pintores lo llevaban gustosamente hasta el extremo del engaño. Se admiraba en Zeuxis la capacidad de pintar uvas que atraían a los pájaros. Aquellos de entre nosotros que poseen una cultura artística pueden sentirse disgustados por este realismo, a causa de la fotografía, y sobre todo de los pintores académicos del siglo XIX. Sin embargo, hay que imaginarse que en el siglo V y IV constituye una extraordinaria conquista estética.

Otra anécdota hace pareja con aquella: Protógenes traza el

trazo más fino posible; pero Apeles logra trazar uno interior al primero. Se puede desdeñar esta proeza técnica. Pero era necesario llegar a este virtuosismo para que la infatigable creatividad se lanzara a la conquista de otra cosa.

Por otra parte, Zeuxis, y con él algunos escultores, era famoso por la expresión psicológica. Estos artistas querían «hacer del rostro el espejo del alma» (P. Devambez). Es Zeuxis el que verdaderamente «sustituye el dibujo coloreado por la pintura», y podemos hacernos alguna idea de ello por las copias tardías que pueden verse en Pompeya (F. Chamoux). Arístides de Tebas y el escultor Escopas sabían lograr lo patético maravillosamente: las Erinnias, las Ménades (copia reducida en el Museo de Dresde). Él fue a dirigir los escultores del Mausoleo. Tuvo una influencia notoria sobre el arte helenístico. La reprobación de este patetismo entre muchos de nosotros es resultado en gran parte de un debate literario (Winckelmann).

A propósito de Apeles, que tuvo el privilegio exclusivo de pintar a Alejandro, Xenócrates, que estuvo al frente de la academia platónica a partir del 339, observó primero que nadie, según mis conocimientos, «esta belleza particular que le era propia». Doscientos años más tarde Cicerón precisará: aunque no haya «más que un arte de la escultura, un arte de la pintura [... los grandes artistas] son todos diferentes unos de otros. A pesar de eso, uno no quisiera que uno de ellos fuera diferente de sí mismo» (según René Huyghe)[2].

2. Ahora, es necesario tratar de ver cómo era sentido por los contemporáneos este arte plástico. Sólo encontraremos aquí (como antes) algunos sondeos y testimonios de segunda mano.

2.1. Gorgias vino en embajada desde Leontino a Atenas en el 427. «Esta embajada fue un acontecimiento literario [...] Maravilló a Atenas, dice G. Perrot. Luego de haber encantado a todo el pueblo sobre la Pnyx, el embajador tuvo que dar audiencias en las casas privadas, hacerse profesor de dialéctica y de retórica [...] De tal modo que Gorgias volvió a Atenas con frecuencia», viajando

2. P. Devambez, págs. 690, 773-776, 781-786, 791, 799-800, 803-804, 808...; L. Hautecoeur, págs. 181-189; René Huyghe, François Chamoux, Ch. Picard: *L'Art et l'homme*, págs. 238-326, 340.

especialmente por Tesalia. La Pnyx era una plaza en el monte Lycabeto, donde se reunía la 'εκκλεσια (asamblea del pueblo). Así, los sofistas mantuvieron con el pueblo ya formado en las discusiones políticas y jurídicas un contacto directo. Junto con los trágicos, hicieron mucho por la difusión de las ideas filosóficas[3].

Pródicos de Ceos, nacido hacia el 465, hizo frecuentes viajes a Atenas. Pedía 50 dracmas (más de 200 gr de oro) por el curso completo sobre la propiedad de los términos en el estilo y una dracma (la jornada de un obrero) por las lecciones para uso del público popular. Si no cantaba, hacía sonar su voz pura y grave. Defendía la vieja moral y no chocaba a nadie. Es célebre sobre todo por su apólogo a Heracles en el cruce de los caminos entre el vicio y la virtud (relatado por Jenofonte); lo leía «ante multitud de oyentes». Si bien la Virtud compromete a Heracles a hacer (cosas) «bellas y nobles», el adjetivo tiene aquí un sentido puramente moral. Lo más interesante es que la Virtud le recomienda «el trabajo y la aplicación», sin los cuales los dioses no dan nada de lo que es «bueno y bello».

Se trata tanto del trabajo de la tierra como de la guerra, o del de los artesanos, para quienes Virtud es «una compañera de trabajo amada» (*σύνεργος*: compañero de trabajo); y Virtud responde a Kakia (Vicio): «Nunca has contemplado una bella obra que fuera tuya» (*σεαυτές ἔργον καλόν*); es un tanto vago como para ver en ello un elogio del arte (estética). Sobre todo, Virtud apela a la ***responsabilidad personal***: el hombre no está sometido al destino ni a las potencias divinas; es él quien debe elegir su camino con conocimiento de causa. Observemos también que Kakia la incita a no preocuparse «ni de la guerra ni de los asuntos» y a gozar «del trabajo de los otros»[4].

Hippias de Elis es embajador de su ciudad, lo mismo que Gorgias y Pródico. Igual que Pico della Mirándola en el siglo XV, es sabio *in omni re scibili*, en todo lo que es posible saber: astrono-

3. J. Voilquin, pág. 215.

4. J. Voilquin, págs. 12, 208-213; véase P. Chambry: *Oeuvres de Xénophon*, III, Garnier-Flammarion, 1967, *Les Mémorables*, II, I, 21-34, págs. 320-323; antes de citar a Pródico, Sócrates cita (pág. 319) a Hesíodo (*Trabajos*, 287 y sigs.): «La miseria se puede conseguir en abundancia y sin pena: el camino es llano, y la miseria habita muy cerca nuestro; pero, por delante de la virtud los dioses inmortales han puesto el sudor, y el sendero que conduce a ella es largo, arduo y áspero...» Ya encontramos allí el

mía, geometría, aritmética, música, poesía, retórica, gramática, jurisprudencia, moral, política, filosofía... Además (como Raymond Duncan) es hábil en las artes artesanales; en Olimpia, adonde iba en ocasión de los Juegos (como hacía tiempo los poetas), se vanagloriaba de no tener nada sobre el cuerpo que no fuera obra de sus manos: su anillo, su calzado, sus vestidos e incluso su cinturón «semejante a los más ricos cinturones persas». Pero no se jacta de ser escultor o pintor. Los dos *Hippias* de Platón lo muestran demasiado pasivo frente a Sócrates como para poder deducir gran cosa.

Sin embargo, Jean-Pierre Vernant subraya a propósito del *Hippias menor* que el método mnemotécnico del sofista, unido a su ideal enciclopédico de polimatía, aparece como la «transposición y la laicización del poder de omnisciencia tradicional adjudicado a *Mnemosine*» (bajo la forma de una visión inspirada). Así, sus técnicas de rememoración «tienen en adelante un carácter puramente positivo» y «pueden ser objeto de enseñanza». Sigue el camino abierto por Simónides.

En el *Hippias mayor* («Sobre lo Bello»), Platón adjudica a Hippias las definiciones empíricas más vulgares (pero que por eso mismo tienen interés): lo bello, es «una bella joven»; después es «el oro»; a continuación expresa la ideología más extendida: «Lo que es más bello en el mundo es ser rico, saludable, honrado por los griegos, llegar a la vejez, y, tras haber prestado bellos funerales a los parientes muertos, recibir de los hijos bellos y magníficos honores fúnebres.» Luego pasa a otro nivel: «No hay nada más bello que ejercer el poder político en el propio país, y nada peor que vivir en él sin autoridad.» Por fin (y tal vez aquí el personaje Hippias expresa mejor la opinión del verdadero Hippias): «Lo que es bello, y verdaderamente precioso, es ser capaz de producir un elegante y bello discurso ante los jueces, los senadores o ante cualquier otro magistrado con que uno tenga que tratar, o persua-

---

tema y la imagen de los dos caminos. «Versos célebres, constantemente citados por los autores antiguos», dice P. Mazon (*Hesíodo*, Les Belles Lettres (pág. 97, n. 2). Pródico sólo tuvo que personificar Virtud y Vicio y dramatizar. Sin embargo, hay que añadir que Hesíodo lanza al «tonto de su hermano» una advertencia perentoria, mientras que Pródico muestra a Heracles «embarazado» ante la elección del camino a seguir, y el problema es tratado por medio de discursos contradictorios: ése es el gran progreso.

dir y retirarse llevándose no los premios más mezquinos, sino los más considerables de todos, la propia salvación, y la de los bienes y los amigos[5].»

Citemos todavía a Polo de Agrigento, que se «jactaba él mismo de haber sido el primero en convertir la elocuencia en un arte», a Trasímaco de Calcedonia, «inventor del ritmo en la prosa», y a Eutydemo, creador de la *erística* (arte de la controversia)...

Cortando los cabellos en cuatro y jugando con las palabras, elaborando los veintidós sofismas, no sólo perfeccionaron las técnicas del lenguaje, sino las técnicas de la reflexión, pues después de ellos fue necesario comprender cómo escapar a las trampas del lenguaje. Hicieron advertir las dificultades reales. Afinaron la reflexión jurídica, y también la política: algunas de sus reflexiones anuncian lejanamente a Maquiavelo. Antifón será el primer «internacionalista» negando la distinción entre griegos y bárbaros, y fueron ellos también, al parecer, quienes negaron la distinción entre esclavos y hombres libres. Prepararon el campo en que trabajaron Sócrates y Platón, pero también Aristipo de Cirene y Teodoro el Ateo, Diógenes el Cínico, Pirro el Escéptico, Zenón el Estoico, Epicuro... Dicho esto, parece que no se interesaron

5. J. Voilquin: *Les Penseurs grecs...*, págs. 199-200; Platón: *Hippias Menor, Hippias Mayor* (especialmente 363-364, 368; 283, 287, 291, 296, 304); ed. P. Chambry, Garnier-Flammarion, 1967, págs. 57 y sigs., 341 y sigs.; J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 106, n. 98. El «Hippias» de los *Memorables* es más interesante (P. Chambry, Garnier-Flammarion, págs. 98-404, IV, 4); sin embargo, este capítulo no concierne a la estética, sino a la historia de las ideas. Hippias «procura decir siempre algo nuevo» (principio que tiene también importantes repercusiones en estética). Cuando Sócrates define la justicia como «la observación de la ley», Hippias replica: «Pero ¿cómo se pueden tomar las leyes en serio y creer que es necesario obedecerlas, cuando se ve que los mismos que las han establecido las desaprueban y las cambian?» Más aún, cuando Sócrates le recuerda que existen leyes «no escritas», de origen divino y cita «la interdicción de las relaciones sexuales entre un padre y sus hijas y entre un hijo y su madre». «En cuanto a eso, Sócrates, dice Hippias, no creo tampoco que sea una ley de origen divino [...] porque veo que algunas personas la transgreden.» Naturalmente, muy pronto se adhiere a los argumentos de Sócrates. De modo que son los sofistas (si no Hippias en persona) más adelantados aquí que Sócrates, los que despojaron al derecho civil de toda religiosidad, y lo vieron tal cual es: «convenciones que hicieron los ciudadanos», dice el Hippias de Jenofonte.

por más arte que el del lenguaje: ni por las artes plásticas, ni siquiera por la música[6].

2.2. Demócrito de Abdera (según Leucipo de quien no sabemos gran cosa) es el fundador del atomismo. Comienza su actividad filosófica hacia el 428. Se apasiona por investigar las causas mecánicas de los fenómenos y excluye, «con un rigor desconocido hasta entonces, todo elemento mítico del pensamiento». Los átomos no difieren cualitativamente, pero sus diferencias son cuantitativas, geométricas. Sus movimientos son puramente mecánicos. El alma está formada por átomos sutiles, lisos y redondos. «El alma es doble, tiene una parte razonable (λογικόν) establecida en el pecho, y otra, privada de razón, esparcida en toda la sustancia del cuerpo.» «El alma es perecedera y desaparece al mismo tiempo que el cuerpo.» (Aetius, IV, 4, 6, Dox. 390; 7, 4, Dox. 393). Un alma se expande a través del mundo: este «divino» no es personal: «es una simple materia más sutil, compuesta por átomos ígneos». La moral consiste en alegrarse lo más posible y afligirse lo menos posible; pero estos preceptos deben interpretarse con moderación: «Es necesario que quien se proponga la tranquilidad del alma sólo se ocupe de pocos asuntos, tanto a título particular como de ciudadano» (fr. 3); «En todo es bella la justa medida; el exceso y el defecto me disgustan» (fr. 102); «la felicidad o "eutimia" es muy diferente del placer» (D.L., IX); «El acto sexual es una corta apoplejía». La mujer es inferior al hombre (fr. 111, 273). Pero «la mujer amada disipa los enojos del amor» (fr. 271). Es mejor adoptar un *hijo* que procrearlo (fr. 277).

Para Demócrito, así como para Sócrates, los «actos justos» son «conforme a las leyes» (fr. 174); pero, igual que los sofistas, considera que (si creemos a Diógenes Laercio, IX) «el derecho es una invención de los hombres». Para él, como también para Sócrates, «el que comete la injusticia es más desdichado que el que la padece» (fr. 45). «La pobreza en estado de democracia es mejor que aquello que, entre los soberanos, es llamado erróneamente la

6. J. Voilquin, págs. 199-201, y las notas págs. 242-243; L. Robin: *Pyrrhon et le scepticisme grec*, P.U.F., 1944, pág. 4; Ch. Parain, nº 108, pág. 15. Antifón fue condenado a muerte por los Treinta Tiranos, cinco años antes que Sócrates.

felicidad, así como la libertad es mejor que la esclavitud» (fr. 251), afirma; y también es el primero, que yo sepa, en decir: «Para el sabio, toda la tierra es accesible; el universo entero es la patria de un alma honesta» (fr. 247).

«Para conocer el bien y esforzarse por alcanzarlo, es necesario un don natural» (fr. 56), piensa Demócrito. Pero, «no se puede alcanzar ni el arte ni la sabiduría sin dedicarse a su estudio» (fr. 59); y parece estimar a «los hombres que, cada día, tienen nuevos pensamientos» (fr. 158). Algunas de sus reflexiones se refieren a lo bello: «La belleza del cuerpo es una belleza digna de los animales si la inteligencia no la realza» (fr. 105); «El deseo se justifica cuando persigue sin exceso lo que es bello» (fr. 73); «No se debe aspirar a todo el placer, cualquiera que sea, sino al que esté ligado a lo bello» (fr. 207). ¿Pero qué sentido le da a esta palabra? No experimenta la necesidad de aclararlo. Será necesario para eso esperar hasta Sócrates. Sin duda un sentido empírico (relaciona la belleza con la juventud, fr. 294) y un sentido moral (una «bella acción», fr. 177). ¿Pero qué quiere decir cuando escribe «representarse siempre algo bello, tal es la vocación de una inteligencia inspirada por los dioses» (fr. 112)? ¿Considera acaso sus investigaciones con ojo «estético» (como cuando un matemático exalta la «belleza» de una solución)?

En efecto, hay que comparar esta fórmula con el fragmento 18 sobre la poesía: «Todo aquello que un poeta escribe con entusiasmo e inspirado por el soplo divino es superiormente bello». El fragmento 21 establece una relación entre poesía y arquitectura: «Homero, que había recibido una naturaleza divina, construyó un magnífico edificio de varios relatos». Se interroga acerca de las causas de la aparición de las artes lo mismo que sobre la aparición de los fenómenos físicos: «*La música es un arte joven*; no fue la necesidad la que la hizo nacer, sino el lujo ya existente» (fr. 144). Pero gusta también de las artes visuales: «Los grandes goces provienen de la contemplación de las obras bellas» (fr. 194); «Las estatuas, que son armoniosas y que nos invitan a contemplarlas por su belleza, no tienen corazón» (fr. 195). Expresa sin duda aquí la idea que Platón desarrollará en el *Fedro* a propósito de la pintura (y de la escritura): «Los productos de la pintura parecen estar vivos; pero si les haces una pregunta, permanecen en silencio...» (275 d-e). Me parece que el *Sócrates* de Jenofonte tiene otro punto

de vista respecto a este problema[7].

Sea como fuere, lo poco que nos queda de los escritos de Demócrito basta para demostrar que ya se había constituido en él un «sentimiento estético».

2.3. *Sócrates*. Sócrates es contemporáneo de la mayoría de los «pensadores» de los que acabamos de hablar. Por más que atacara a los sofistas, no deja de tener con ellos más de una analogía[8]. Y la principal es que, igual que ellos, es el hombre lo que le interesa ante todo. La base de su oposición, me parece, la que se manifiesta por la acusación de hacerse pagar por sus enseñanzas —¡y caro!— es que así, estima Sócrates, los sofistas se ven obligados a buscar el éxito a toda costa y, para ello, a *adular* al público, cosa que sólo puede perjudicar a la investigación científica, a la cual él, Sócrates, se dedica en cuerpo y alma[9].

El punto esencial en Sócrates es el *método*, que permite a la inteligencia, a la reflexión y a la ciencia hacer progresos considerables. En lugar de proceder como los sofistas, pronunciando un grande y «bello» discurso y, a continuación, respondiendo desde lo alto de la superioridad de quien todo lo sabe a algunas preguntas de los oyentes, Sócrates se presenta como un ignorante. Hace que se expresen sus interlocutores y, a partir de su exposición sobre tal o cual pregunta que les hace, pasa todas las tesis por el tamiz, formula todas las objeciones, para obligarles a seguir más lejos, o bien a que abandonen ese camino para proyectarse en otra dirección. Esto tiene para nosotros la inmensa ventaja de informarnos acerca de lo que se pensaba entonces habitualmente sobre

7. J. Voilquin: *Les Penseurs...*, págs. 163-195; Platón: *Fedro*; E. Chambry, Garnier-Flammarion, 1964, pág. 166.

8. J. Voilquin, pág. 12.

9. *κόλαξ*: el adulador, *κολακεύω*: *adular*, son palabras de la época. Bailly no cita ningún ejemplo de ellas antes de Aristófanes, que las utiliza para estigmatizar al «demagogo» Cleón, partidario de la guerra contra los espartanos. El mismo año que su comedia *La Paz* (421) era coronada la primera titulada *κολακές*: *Los Aduladores* (Aristófanes, Les Belles Lettres, V, Coulon y H. Van Daele, 1948). Pues bien, en el *Gorgias* de Platón, Sócrates acusa a la retórica de no ser más que una «adulación» (*κολακεία*) (446 a); incluso inventa los adjetivos «*κολακικός*»: «de adulador, que sobresale en el arte de adular» (517 a, 522 d), y «*κολακευτικός*» que utiliza como nombre: *ἡ κολακευτική*, la *kolakéutica*: (el arte de la adulación). Veremos qué aplicación hace de estas nociones a la estética.

tal o cual tema (por ejemplo, sobre los fenómenos estéticos). Pues lo que nos importa más que sus *teorías* —o que las de Platón— es precisamente tratar de comprender cuáles eran las ideas más extendidas concernientes a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la literatura: el campo estético en formación.

Junto al interés que representa este método tan original en sí mismo y por todo lo que nos permite conocer, los escritores socráticos son para nosotros irreemplazables por otra razón que tiene que ver con las vicisitudes del desarrollo de la ideología en el correr de la historia.

En efecto, así como los piadosos conquistadores destruyeron, porque eran diabólicos, la mayor parte de los documentos culturales de los pueblos de la América precolombina, el cristianismo triunfante expurgó cuidadosamente la obra de los primeros sabios y pensadores griegos.

«Las obras de los filósofos presocráticos han desaparecido o sólo llegaron hasta nosotros en un estado increíble de deterioro. No insistiremos sobre las causas, demasiado fácilmente discernibles de estas mutilaciones», escribe con mucha discreción Jean Voilquin en su *Introducción* a los *Pensadores griegos antes de Sócrates* (pág. 14).

Por el contrario, Jenofonte era un señor honesto y piadoso; resulta que (muy naturalmente) Platón fue recuperado, como se dice ahora, por el cristianismo, ¡a Dios gracias! No sucedió lo mismo con Epicuro, ni con ciertos discípulos de Sócrates: Antístenes, el fundador de la escuela *cínica*, o Aristipo de Cirene.

Sócrates, nacido en Atenas en 470/469, era hijo de un obrero escultor (sin duda a una dracma por día) y de una partera. Conociendo las costumbres de la época, podemos estar seguros de que comenzó ejerciendo el oficio. No se sabe nada acerca de su educación, pero en esta época se podían aprender muchas cosas en la calle. Según Maurice Croiset[10], se consagró a la ciencia entre los 25 y los 35 años (alrededor del 440). Sin duda no perdió entonces ninguna oportunidad de ir a escuchar a todos los rapsodas, los retores, los sofistas y todos los otros personajes que hablaban al pueblo, y debía contarse seguramente entre los que les hacían preguntas. Hacía más preguntas que los demás, y terminó por

10. Platón, tomo I, Les Belles Lettres, 1920, pág. 118; véase págs. 117-131.

darse cuenta (como muchos otros en el auditorio) de que con frecuencia era él quien ponía en aprietos al conferenciante... Si yo escribiera una novela, diría que, luego de la terminación del Partenón y de los Propíleos, el obrero escultor en paro técnico, y habiendo ya logrado cierta popularidad...

Ya en tiempos de Pericles, antes del 430, gravitaban a su alrededor personajes importantes y muy inquietantes[11]: Alcibíades quien (quince años más tarde es verdad, pero en esta época está siempre entre los amigos de Sócrates, según el *Banquete*) arrastrará a los atenienses a la desastrosa expedición a Sicilia, pasará al servicio de Esparta contra Atenas, luego al servicio de Persia —favoreciendo en secreto a los aristócratas contra el gobierno democrático, luego traicionando a los primeros por los segundos...; Critias, de familia aristocrática emparentada con Solón, un «pensador» él también, escritor sobre los temas más diversos y que sostenía, dentro de la corriente de la segunda generación de sofistas, las opiniones más audaces: «Los dioses fueron inventados por los hombres para que reforzaran sus leyes positivas que no eran suficientes para reprimir las malas acciones sino cuando había algún testigo de ellas; se tuvo entonces la idea de promover la existencia de estos testigos eternos que tienen la facultad de conocerlo todo y de sondear en las profundidades del alma. Las divinidades sólo existen en razón de la voluntad y la debilidad humanas [...] La ley no tiene otro sentido que ser convencional y se opone inmediatamente a la naturaleza...» (François Châtelet[12]).

Pero, «¡si Dios no existe todo está permitido!» Para las personalidades fuertes, todos los medios son buenos. Critias, después de haber participado en la tentativa de subversión oligárquica del 441, se convertirá, en el 404, con el apoyo de los espartanos vencedores, en «el más ladrón, el más violento, el más sanguinario» de los Treinta Tiranos, antes de morir al año siguiente, cuando los demócratas exilados, conducidos por Trasíbulo, restablecieron la democracia. Hacia el 430, presentó a Sócrates a su

11. Son las enseñanzas que nos aportan los primeros diálogos de Platón: los dos *Alcibíades*, especialmente el *Cármida*; véase la edición E. Chambry, págs. 5, 6 y sigs., 29 y sigs., 261 y sigs., 91 y sigs., y en otro tomo *El Banquete*, especialmente págs. 13, 20-21...; Jenofonte: *Les Mémorables*, ed. P. Chambry, Garnier-Flammarion, Libro I, capítulo II, págs. 291-297.

12. François Chatelet: *La Naissance de l'histoire*, t. 2, págs. 18, 31-33...

joven sobrino Cármida, que sedujo al filósofo por su belleza. Esta familia permaneció muy ligada a Sócrates, pues hacia el 408/407, le presentan al sobrino de Cármida, un joven de 20 años, ya iniciado en la filosofía de Heráclito, y dado a la poesía, pero que soñaba con lanzarse a la carrera política: Platón. El tío Cármida, de la época de los Treinta, fue encargado por su protector Critias de la prefectura del Pireo y murió con él en el combate de Municio. En cuanto a su sobrino Platón, si bien no participó para nada en la tiranía, no parece haber sentido por ella el horror que se dice, pues en sus diálogos presenta tanto a Critias como a Cármida (y a Alcibíades) bajo una luz favorable[13].

Naturalmente, Sócrates tenía otros discípulos, como el moderado Nicias, que firmó la paz en el 422 y se opuso a la expedición a Sicilia (era propietario de minas de plata en Laurion y empleaba en ellas a mil obreros[14]), e incluso demócratas, como su amigo de infancia Cerefón, exilado en el 404.

«Sócrates se conformaba perfectamente con un pequeño haber[15].» Participó valientemente en la guerra (jamás se levantó contra ella, sin embargo plantea el problema de la guerra justa o injusta[16]) y jamás cuestiona ni el Estado ni las leyes; por el contrario, los defiende contra los sofistas. Cumple con todas las obligaciones del culto oficial y cree en los dioses, si bien no en todas sus aventuras mitológicas, aunque cree en los oráculos. En cuanto a la inmortalidad del alma, para él no es más que la hipótesis más probable, pero no rechaza la de que la muerte sería un buen sueño. Exalta la justicia, la prudencia, la templanza, la amistad, el trabajo...[17]

Sin embargo, el pueblo cansado de guerra, especialmente después de los primeros fracasos, y en particular los campesinos del Ática amontonados en la ciudad mientras los espartanos roban sus bienes, hacen responsables de sus desdichas a los «demagogos» como Cleón, y a todos los predicadores de ideas nuevas, que pervierten a la juventud.

13. Véase n. 11, pág. 373.
14. Jenofonte, *De Vectig.*, IV, 14.
15. Jenofonte: *Mém.*, *I*, II, 14.
16. Jenofonte: *Mém.*, *IV*, II, 15.
17. Es lo que surge de la comparación entre los primeros diálogos de Platón, los llamados «socráticos»: véase ed. E. Chambry, *Premiers dialogues* y *Mémorables*. No olvidemos, sin embargo, que son alegatos y panegíricos.

Aristófanes en *Las Nubes* y, en el mismo año (423), su rival Amipsias en su *Connos* toman como blanco a Sócrates, rodeado por un grupo de *pensadores* (φρόντισται) en éste, y en aquél por el grupo simbólico de las Nubes. Sócrates es elegido, sin cuidado por los matices, como el que está más de moda, para representar a todos los sofistas y otros predicadores que, según los bienpensantes, atestan la ciudad y seducen a los jóvenes de cabello largo: es la gloria... Pero es también el anuncio de la condena. Así como la comedia pide a gritos la muerte de los dirigentes demócratas (*Los caballeros, Las Ranas*), también en *Las Nubes*, cuando el joven Filipo pega a su padre y le «demuestra» que tiene el derecho de hacerlo, éste prenderá fuego a la casa de Sócrates[18].

18. F. Chatelet, t. 2, págs. 50-80; *Aristophane*, Les Belles Lettres, V. Coulon y H. van Daele; *Aristophane et Menandre, Extraits*, por Louis Robin y Paul Mazon, especialmente págs. 57 y sigs.; según Bailly, en Herodoto el adjetivo νέος, nuevo, y particularmente, el comparativo νεότερον toma un sentido peyorativo: «acontecimiento imprevisto, desdicha», y más precisamente «perturbación, revolución». Los ataques de Aristófanes son de tipo «poujado-fascista». No retroceden ante la calumnia, ni las imputaciones «racistas»: los Gorgias y los Filipos son βάρβαροι (bárbaros); Plutón (y no Platón) en *Las Ranas*, recomienda a Esquilo: «Lleva esto a Cleofón, para que se haga justicia él mismo (y le da una espada)» (Chatelet, pág. 93, n. 83). «Cleofón, demagogo de Atenas, de origen tracio por parte de madre, estaba amenazado por un proceso en que lo acusaban de haber usurpado el título de ciudadano. Fue condenado a muerte y ejecutado un año después» (H. van Daele, pág. 118, n. 4). «La comedia es la pintura de lo feo, afirma Aristóteles. La "Antigua Comedia" encuentra su apogeo durante las guerras del Peloponeso, cuando la fealdad, fruto de las contradicciones de la *polis* griega, se extiende y deviene cosa pública» (F. Chatelet, pág. 80). Por otra parte, hay que mencionar al menos la extraordinaria estructura de esta comedia, y la imaginación desatada, creadora de mitos de tipo nuevo, y la exuberandia del vocabulario de Aristófanes. En la *Parabasis* de las *Nubes*, el autor se jacta esencialmente de las cualidades literarias de la pieza. Véase también P. Guillon, págs. 93, 400-406, etc. Platón, que lo pone en escena en *El Banquete*, no parece serle hostil a causa de su odio contra Sócrates: le adjudica la mejor de las alabanzas haciéndole crear un nuevo mito aristofanesco, y le dice por boca de Eriximaco: «He tenido placer en escucharte» μοι ὁ λόγος ἥδεος ἐρρέθην) (ed. E. Chambry, págs. 48-53). Este pastiche en *prosa* me parece todavía un ejemplo de la relativa independencia de la «poesía» (materia estética) —aquí aristofanesca— en relación a la forma, a la letra del texto. En cuanto a las artes plásticas, Aristófanes, como buen campesino, no parece ocuparse en las delectaciones ciudadanas. Si bien Prometeo interviene en *Los Pájaros*, el único arte al que se hace alusión es el de la cocción de asados (gracias al fuego robado a los dioses) (1494-1546-1552).

En el 411, las ἑταίραι oligárquicas («formaciones paramilitares») toman el poder. Pero los «ultras» son desposeídos por los «moderados» (Consejo de los Cuatrocientos, Teramene). Entonces Protágoras, acusado de impiedad, abandonó Atenas como fugitivo o como exilado, y murió, se cree, en un naufragio. Su *Tratado de los Dioses* fue quemado por razones de Estado. En el 408, el poder de los Cuatrocientos es derrotado y la democracia queda restablecida.

Sócrates no participaba en política, pues estimaba que los ciudadanos mejorarían por medio de la enseñanza de la virtud. Sin embargo, no eludía las tareas cívicas cuando le tocaban en suerte. Así, fue prítane en el 406, en el proceso de los generales vencedores en la batalla naval de las islas Arginusas, acusados de no haber recogido los cuerpos de los muertos para celebrar sus funerales. Presidente de la asamblea del pueblo, a pesar de los clamores y amenazas, fue el único que se negó a hacer una condena global, que era contraria a la ley.

Después de la derrota, en el 404, mientras los Treinta gobernaban con el apoyo de una guarnición espartana y condenaban a muerte o al exilio a los demócratas, entre otros a Antifón el sofista (e incluso a moderados, entre ellos Teramene, que era uno de los Treinta), según Platón, Sócrates habría recibido de los Tiranos la orden de aprehender a León de Salamina, a quien querían condenar a muerte. Sócrates, dejando ir a otros cuatro, se habría retirado a su casa, corriendo así el mismo peligro de muerte. Jenofonte en *Las Helénicas* no le atribuye ningún papel en este asunto, y tampoco lo menciona en su *Apología* o en sus *Memorables*.

En el 403, los demócratas, conducidos por Trasíbulo y Anitos, retoman el poder por las armas. Platón, que hasta entonces se había mantenido apartado de la política, intenta ahora mezclarse en ella (E. Chambry)... Pero el clima no es apacible y pronto Anitos, con dos comparsas, levanta una acusación contra Sócrates[19].

19. F. Chatelet, 2, págs. 50-51; Platón, Apología, 32 b-d; Jenofonte: *Helénicas*, L. *I*, cap. VII, 15; L, *II*, cap. III, 39; *Apología*; *Mémorables*, L, I, cap. I, 18; E. Chambry, *Platon, Premiers dialogues*, pág. 6; Maurice Croiset, *Platon*, t. 1, págs. 122 y n. 1 y sigs. Los cincuenta prítanes ejercían durante un décimo del año la función de delegados permanentes en el senado. Según Jenofonte (*Hel.*, *II*, IV, 21), Trasíbulo acusaba a los Treinta de haber «matado en ocho meses más atenienses que todos los peloponésicos en diez años de guerra».

Si creo necesario aprehender este período desde un punto de vista de conjunto histórico y social, es porque estoy persuadido, como Etienne Souriau, de que los griegos —¡y no solamente los griegos!— no podían «apreciar lo bello» sino *συν ὅλῃ τῇ ψυχῇ* (con toda el alma), y no un alma que fuera independiente del cuerpo ni de las relaciones sociales.

Sócrates, pues, fue el primero que se planteó el problema de lo bello. Platón le hace decir incluso que «no pregunta qué cosa es bella, sino qué es lo bello» (*Hippias Mayor*, 287, c). Jenofonte trata este problema en dos pasajes de los *Memorables* (L. III, cap. VII, L. IV, cap. VI); parece que Sócrates asimila lo bello a lo bueno y a lo útil; pero, lo que es más original, lo asimila a lo «conveniente», es decir que lo considera una cualidad *relativa* a la costumbre; una marmita, una cesta de desperdicios pueden ser bellas, mientras que un escudo de oro puede ser feo.

Pero como Sócrates no escribió nada, pues sólo creía en el contacto directo y en las virtudes del diálogo, es imposible precisar bien estos problemas sin recurrir a los textos de Jenofonte y de Platón.

2.4. Antes de llegar a estos dos grandes discípulos, creo necesario decir una palabra sobre Aristipo de Cirene, o más bien de la noción de *placer* (ἡδονή) que constituye el principio de su filosofía. El placer es «una idea nueva» a fines del siglo V en Atenas, sin ninguna duda como consecuencia de la brillante prosperidad del período de Pericles. Sin embargo, de creer a Tucídides, la fiebre del placer se desencadena justo en el momento en que esta prosperidad se derrumba. He aquí lo que describe a propósito de la peste de Atenas (430-429...427)[20]:

«La enfermedad desencadenó en la ciudad otros desórdenes más graves. Cada uno se libró a la búsqueda del placer con una audacia que anteriormente ocultaba. Ante la vista de estos bruscos cambios, ricos que morían súbitamente y pobres que se enriquecían de golpe con los bienes de los muertos, se buscaban ganancias y goces rápidos, puesto que la vida y las riquezas eran

20. *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, II, 53, trad. J. Voilquin, Garnier, págs. 130-131; Tucídides evalúa el número de víctimas por año en 4400 hoplitas y 300 caballeros; en cuanto a las víctimas civiles, el número es demasiado grande para poder ser evaluado (*ibíd.*, n. 164, pág. 362).

igualmente efímeras. Ninguno se preocupaba por alcanzar con algún esfuerzo un objetivo honesto, pues se ignoraba si se viviría lo suficiente para lograrlo.

»Lo que se consideraba bello y útil era el placer y los medios para alcanzarlo. Nadie estaba impedido, ni por el temor a los dioses ni por las leyes humanas; ya no se hacía caso de la piedad ni de la impiedad, puesto que se veía a todo el mundo perecer indistintamente; además, no se pensaba vivir lo bastante como para tener que rendir cuenta de las propias faltas. Lo que realmente importaba era la sentencia ya pronunciada y amenazante; antes de padecerla mejor obtener algún goce de la vida.»

Según Bally, la palabra ἡδονή data del siglo V. Es un derivado del adjetivo ἡδύς: agradable, dulce (al gusto, al olfato, al oído), atestiguado desde los orígenes y del cual ya hemos hablado. Este término es el que califica lo que hemos denominado entonces la *palatabilidad*, con extensiones psicológicas y morales desde el origen. ἡδονή en Anaxágoras es «la cualidad sensible de un objeto (gusto, sabor, olor, etc.)». Pero en los Trágicos tiene el sentido de «placer, goce». Al mismo tiempo, aparece el verbo ἥδω: gozar, dar placer; voz media: ἥδομαι: experimentar un placer, un goce. Homero sólo conocía χαίρω, derivado de χάρις y εὐφραίνω, derivado de φρήν: el corazón (el diafragma).

Aristipo de Cirene, nacido hacia el 435, «fue el fundador de la escuela cirenaica, que consideraba el placer como el bien soberano. Había escrito mucho y desarrollado su doctrina en diálogos de los que no sabemos casi nada[21] », lo que no es extraño. Vivió en la corte de los dos Dionisios de Siracusa (405-368-343).

Jenofonte lo pone en escena en dos capítulos de los *Memorables*. El último (L. III, cap. VIII) no nos dice nada de Aristipo, pero volveremos a él a propósito de lo bello. El primero, por el contrario (L. II, cap. I) relata una discusión sobre la *templanza*. Aristipo está presentado como sostenedor del «desorden hasta el exceso» «respecto del comer, del beber y de la lubricidad», de la pereza y de la desidia. Sócrates quiere demostrarle que la templanza y la resistencia son necesarias para quien quiere dirigir, pero Aristipo le responde que él no es de aquéllos: «Me parece, en efecto, que hay que ser un loco de remate, cuando es tan importante procurarse a sí mismo lo necesario [...] imponerse todavía la carga de

21. P. Chambry: *Xénophon*, Garnier-Flammarion, 3, pág. 432, n. 313.

proveer a las necesidades de sus conciudadanos. ¿Privarse uno mismo de tantas cosas que uno desea [...] no es el colmo de la locura? Pues, al fin, el pueblo pretende tratar a sus gobernantes como yo a mis esclavos [...] Yo me cuento entre aquellos que quieren pasar la vida lo más fácil y agradable posible [...] No estoy entre los esclavos; pero me parece que hay un camino intermedio por el que intento marchar. Este camino no pasa por el poder ni por la esclavitud, sino por la libertad, que es el gran camino hacia la felicidad.»

Entonces Sócrates le relata el apólogo de Pródico[22].

En el *Gorgias* de Platón, Calicles (que, por otra parte, sostiene que la justicia es que el fuerte mande sobre el débil) dice de sí mismo: «sensualidad, ausencia de obligaciones, libertad; si tienes los medios, ésas son la virtud y la felicidad» (492 c) — «*τρυφή καὶ ἀκολασία καὶ ελευθερία, ἐὰν ἐπικύριαν ἔχῃ τουτ'ἐστίν ἀρετή τὲ καὶ εὐδαιμόνια*».

τρυφή no aparece tampoco antes de Eurípides y Platón (Bailly). Homero sólo conoce *τρυφός*: trozo, fragmento, de la raíz *τρυφ-*: quebrar. El verbo *θρυπτω* pasa del sentido de «quebrar» al de «ablandar» (por el goce, la sensualidad, el exceso); véase el epíteto de Eros *λυσιμελής*: quebrador de miembros, en Hesíodo y en Safo.

— *Ἀκολασία* es una palabra de Platón, formada por *κολαζω*: podar, luego contener, refrenar, castigar.

— *Ἐλευθερία*, la libertad, es también una palabra del siglo V (Homero no conoce más que el adjetivo *ἐλεύθερος*). Tiene primero un sentido favorable: independencia de los Estados o de los particulares (Píndaro, Herodoto); la fiesta de las Eleuterias, en Platea, celebra la expulsión de los persas. Luego adquiere un sentido peyorativo: «libertad excesiva, licencia», precisamente en Platón para condenar el hedonismo.

No tenemos conocimiento de que Aristipo se haya interesado particularmente por el «placer estético»; pero el modo en que Platón utiliza esta noción de placer para caracterizar las artes habrá de retener más adelante nuestra atención.

22. P. Chambry, págs. 315-323.

CAPÍTULO V

El Sócrates de Jenofonte

1. Nacido hacia el 430, hijo de una familia aristocrática y rica que vivía en sus posesiones campesinas, Jenofonte es el tipo de καλὸς καγαθός «bello y bueno» (por ser noble). Basta con hojear las *Helénicas* para encontrarse inmerso en un mundo totalmente diferente del de los filósofos o el de los sofistas; reinan en su obra la religión tradicional, los asuntos de Estado, la guerra; o bien la *Económica*: la administración de una gran propiedad rural. Es bastante extraño que este gentilhombre de campo, conformista, entre los libros sobre la guerra o la caza, haya consagrado cuatro obras a Sócrates el inquietante —hasta el punto de poner en boca del filósofo, que sólo había salido de Atenas en ocasión de la guerra, incluso su tratado de economía rural— lo que incitaría a ser bastante prudente en la interpretación de las otras declaraciones que le atribuye... Pero nuestro objetivo no es distinguir entre aquello que pertenece al maestro y aquello que pertenece al discípulo.

Jenofonte era muy joven cuando, hacia el 412, Sócrates le interceptara el paso con su bastón... Se supone que se contó entre sus discípulos durante una decena de años, en el intervalo de sus campañas (fue hecho prisionero hacia el 406). Sin embargo, partido con la expedición de los «diez mil» mercenarios griegos al servicio de Ciro contra su hermano el rey de Persia Artajerjes, se encuentra ausente de Atenas en el momento de la condena y, a su regreso, tal vez en el mismo año 399, es desterrado y se pone al servicio del rey de Esparta Agesilas. Hay que señalar que en las *Helénicas* ni siquiera menciona la muerte de Sócrates.

Antístenes, el discípulo preferido de Sócrates, fundador de la doctrina cínica, había tomado su defensa, y Platón parece que ya había escrito sus primeros diálogos «socráticos» y la *Apología* cuando Jenofonte, hacia el 394 (desde su propiedad de Scillonte

con que lo habían recompensado los lacedemonios y donde vivió un cuarto de siglo), publica su pequeña obra del mismo título; luego, hacia el 392, en respuesta a un «factum» del sofista Polícrates, sus *Memorables*; diez años después, *El Banquete*. Analizaremos aquí algunos pasajes de los *Memorables*.

2.1. Para comenzar, hay que volver sobre la asimilación de lo bello, lo bueno y lo útil, tal como se desprendía del diálogo con Aristipo ya citado (L. III, cap. VIII). ¿Se trata acaso de una identidad (así como señala Esquilo a propósito de los dioses: «Muchos nombres designan a un sólo ser[1])? No, puesto que Sócrates señala en otra parte (L. I, cap. VI, 13): «Se puede dar a la belleza y a la ciencia tanto un uso vergonzoso como un uso honorable. Cuando un hombre vende su belleza por el dinero del que quiere comprarla se le llama prostituído [...] Lo mismo sucede con respecto a la ciencia: los que la venden por dinero al que quiere pagarla son llamados sofistas, así como los que venden su belleza, prostituidos[2] .»

Así, a través de la imprecisión relativa de la expresión dialéctica griega (dialéctica a la que, sin embargo, hay que reconocer el mérito de ir precisándose más y más) se debe comprender: 1. Sócrates-Jenofonte reconoce la autonomía relativa de lo bello en relación a lo bueno, conveniente o útil; pero 2. en cuanto a él, sólo aprecia y preconiza lo «bello y bueno». Dicho de otra forma, lo bello debe estar subordinado a lo bueno, pero no es posible identificarlos.

La misma idea aparece bajo otro ángulo en la distinción entre la belleza del cuerpo y la belleza del alma (esta última entendida como «cualidad moral», naturalmente en el sentido en que las palabras y la vida de Sócrates esbozan *una* moral). Así, Alcibíades, no a pesar, sino a causa de su belleza física, ha «estropeado» su belleza moral, por negligencia en la práctica, luego de haber abandonado a Sócrates (L. I., cap. II, 24, pág. 293). Por el contrario, Sócrates, según *El Banquete* de Jenofonte (cap. V), «es feo, tiene los ojos saltones, la nariz chata, los orificios de la nariz levantados,

1. *Prométhée enchaîné*, «Les classiques du peuple», pág. 12.
2. Traducción P. Chambry, Garnier-Flammarion, pág. 311. Todas las citas siguientes son de esta edición.

una boca gruesa». Pero tiene «el alma más divina», la más bella[3].

Él mismo decía que estaba «enamorado», no de la belleza del cuerpo, «sino de las almas naturalmente inclinadas a la virtud» (L. IV. cap. I, 2, pág. 383). Lo que no quiere decir que fuera insensible a esa «belleza del cuerpo», no sólo en los jóvenes mancebos, sino en una cortesana como Teodoté, la amante de Alcibíades; cuando le dijeron que su belleza estaba «por encima de toda expresión», dijo Sócrates: «Entonces hay que ir a verla [...] La encontraron posando ante un pintor y la contemplaron». Luego, explicándole que «la belleza no basta para crear la amistad», Sócrates le dio sorprendentes consejos de seducción (L. III, cap. IX, págs. 373-376). Frecuentó también a Aspasia, la amante de Pericles, y reconocía que había aprendido mucho junto a ella[4]. (L. II, cap. VI, 36, págs. 337-338).

2.2. Si bien para Sócrates-Jenofonte gobernar el Estado era «el más hermoso designio» (L. III, cap. VI, 2, pág. 360), «no descuidaba por eso el cuerpo» (L. I, cap. II, 4, pág. 289): como buen materialista, reconocía el rol del cuerpo, «en la función incluso en que tú crees que juega la menor parte, la del pensamiento», y recomendaba mucho los ejercicios gimnásticos y la dietética (L. III, cap. XII, 1..., 6..., 8, págs. 376-378). También la educación que preconizaba para convertirse en «bueno y bello» era tanto física y técnica como intelectual y moral. A propósito del trabajo artesanal, parece incluso que había una diferencia entre Jenofonte (o Platón) y Sócrates. Así en la *Económica* (IV, 2) —donde Sócrates sólo figura por artificio, como una especie de dedicatoria— «Jenofonte llegará a decir que si los artesanos son blandos de cuerpo y de alma ruin, es porque su oficio los constriñe a vivir en el interior de las casas, en la sombra, *έσκιατραφῆσται*, cerca del fuego, como las mujeres[5].»

3. P. Chambry: Nota sobre los *Memorables*, pág. 276; como se coloca el *Banquete* de Jenofonte en el 383 y el *Banquete* de Platón en 385-384, se puede pensar que la célebre comparaciónn de Sócrates con un Sileno, puesta en boca de Arístides por Platón, pudo influenciar a Jenofonte.

4. Sócrates y sus discípulos están lejos de despreciar a las mujeres como el viejo Hesíodo o Demócrito. (Sin embargo, en su propiedad agrícola, Jenofonte parece haber vuelto a caer en este prejuicio común: véase más adelante la cita de la *Económica*).

5. Citado por J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, pág. 151.

No asimiló bien la lección de su maestro, tal como él mismo lo describe en los *Memorables*; Sócrates gustaba de citar a Hesíodo: «No hay ninguna vergüenza en trabajar, la vergüenza está en no hacer nada» (*Trabajos...*, 311; *Memorables*, I, II, 56, pág. 298). Pero Sócrates iba mucho más lejos: los artesanos hacen un trabajo útil (los panaderos, los costureros...) aunque sean esclavos; los hombres de condición libre y educación liberal no deben avergonzarse de ejercer un oficio manual para ganarse la vida (II, VII, págs. 339-342). Recuerda a sus padres y su juventud. Aconseja a uno de sus amigos que busque un empleo de intendente (cargo que habitualmente era desempeñado por un esclavo, II, VIII). Antes de Fígaro, señala que, dadas las cualidades que se exigen a los domésticos, algunos amos no serían dignos de ser criados: reprocha a un interlocutor que sea más difícil de conformar que sus domésticos.

«¿Por qué razón, le pregunta a otro, estás disgustado con tu servidor? —Porque, responde el hombre, es a la vez el más goloso y el más indolente, el más rapaz y el más perezoso de los hombres. —¿Te has preguntado alguna vez quién merece más golpes, si tú o tu servidor?»

«Otro decía que estaba reventado por haber hecho un largo trayecto.» Sócrates le hace decir que iba acompañado por un esclavo que le llevaba el equipaje, que llegó en mejor estado que él. «¿O encuentras que es digno de un hombre que practica gimnasia ser inferior a un esclavo en la resistencia a la fatiga?, preguntó Sócrates» (III, XIII, págs. 378-379).

A causa de estas opiniones, Sócrates surge como un pensador totalmente original en una sociedad en la que las «personas que tenían una educación liberal» (ἐλευθέριοι πεπαιδευμένοι) consideraban el trabajo manual como una deshonra. Incluso el arte no estaba excluido. Sócrates estaba absolutamente desembarazado de este prejuicio.

2.3. Naturalmente, no existe otra palabra más que τεχνή[6] para designar las artes y los oficios. Pero, en el interior de esta catego-

6. τεχνή: «Raíz τεκ-: dar a luz, producir, crear» (Bailly); en Homero: «habilidad manual, *hablando de un obrero en metales...*, *de un constructor de barcos*»; a partir de Esquilo y Herodoto: «oficio, profesión» (artes y oficios); frecuentemente en oposición a la agricultura.

ría general, se pueden distinguir grupos que se van formando de manera empírica. Están, por ejemplo, los herreros, los carpinteros, los zapateros (IV, II, 22, pág. 390); los zapateros, los herreros, los caballerizos (IV, IV, 5, pág. 399). He aquí un grupo evidentemente de nivel más elevado: médicos, arquitectos, geómetras, astrónomos, rapsodas, buenos políticos y buenos economistas, reyes (IV, II, 9-11, pág. 387). Por fin, otro que nos interesa directamente: «Dime, Aristodemos... ¿Hay hombres a los que admiras por su saber? —Sí, dice. —Nómbramelos, dice Sócrates. —En la poesía épica, el que más admiro es Homero; en el ditirambo, Melanípides; en la tragedia, Sófocles; en la escultura, Polícleto, en la pintura, Zeuxis» (I, IV, 2-3, pág. 304).

Esta vez, se trata de un «conjunto» estético completo en lo esencial: poesía-música, escultura, pintura.

En otros pasajes, Sócrates-Jenofonte en apoyo de sus razonamientos cita espontáneamente prácticas artístico-estéticas. Por ejemplo: «Cuando se forma un coro con los ciudadanos de este Estado, por ejemplo el que se envía a Delos, ningún coro de ningún otro lugar puede rivalizar con él [...] Pero si los atenienses se imponen sobre los demás, es menos por la belleza de sus voces y por la talla y la fuerza de sus cuerpos que por el amor a la gloria, que es el mejor aguijón para impulsar a los hombres hacia lo que es bello y honorable» (III, III, 12-13, pág. 352). Como ejemplos de la disciplina que querría ver reinar en las asambleas, Sócrates cita la marina, los juegos gimnásticos: «¿No ves cómo (los atenienses) son disciplinados [...] cómo escuchan a sus maestros en los coros tan dócilmente como puede hacerse en otra parte?» (III, V, 18, pág. 358).

Pero, si bien preconiza la concordia en la ciudad, «no es para que los ciudadanos coronen a los mismos coros, ni para que aplaudan a los mismos flautistas, ni para que den su preferencia a los mismos poetas, ni para que amen las mismas cosas, sino para que obedezcan las leyes» (IV, IV, 16, pág. 401).

Naturalmente, se refiere también a la estatuaria:

¿Cómo elegir un amigo? «Para juzgar a los escultores, responde Sócrates, no nos detenemos ante sus discursos; pero, si vemos uno que ya ha ejecutado bellas estatuas, tenemos confianza en que será capaz de hacer otras tan bellas» (II, VI, 6, pág. 333).

Si se aspira a dirigir los ejércitos sin instruirse en este arte, «se merecería entonces ser más severamente castigado que un hom-

bre que se encargara de hacer estatuas, sin haber aprendido escultura» (III, I, 2, pág. 347).

Pero el pasaje más interesante es el de la visita a los «artistas que viven de su profesión (τῶν τὰς τέχνας ἐχόντων καὶ ἐργασίας ἕνεκα αὐταῖς κρόμενον: los (hombres) que poseen las técnicas y las usan en vistas a la producción de recursos) (III, X, págs. 370-373).

«Visitando un día al pintor Parrasio[7], tuvo con él esta conversación:

«¿Dime, Parrasio, no es la pintura la representación de los objetos visibles? En todo caso, vosotros imitáis y reproducís[8] por medio de colores los orificios y los relieves, la sombra y la luz, la dureza y la blandura, la rudeza y lo pulido, la juventud y la vejez. —Es verdad, dijo. —Y cuando representáis[9] modelos de belleza,

7. 'Ο ζωγράφος: «el pintor de lo viviente». El verbo γράφω significa primitivamente: «arañar, lastimar»; en Homero tiene ya el sentido de trazar signos para escribir o dibujar»; en Herodoto: «escribir» o «dibujar *hablando de artistas*»; en él aparece también la palabra γραφή: «acción de dibujar o de pintar», «dibujo, cuadro». El adjetivo γραφικός tomado como nombre: ἡ γραφική (sobreentendido: τεχνή), «el (arte) gráfico», «la pintura», es empleado por primera vez aquí (frase siguiente). Γραφεύς: «pintor» se encuentra en Eurípides; pero ζωγράφος ya está en Herodoto, para distinguir, parece, a los artistas pintores de figuras de los simples decoradores. Parrasio era joven a fines del siglo V y sólo llegó a ser célebre después de la muerte de Sócrates, precisamente (como Zeuxis) por la expresión de las fisonomías. ¿Habría que atribuir a Sócrates una genial anticipación sobre el devenir de la pintura? ¿O bien el joven Parrasio mostraba ya disposiciones que no se manifestarán hasta más tarde? ¿Tal vez Jenofonte convierte a Sócrates en su heredero retroactivo («el vino prende al muerto»)?, pero, después de todo, sólo han pasado siete años desde el proceso. Lo que seguramente es cierto, es que Jenofonte se interesa por la pintura «moderna» y la aprecia.

8. Απεικάζοντες ἐκμιμεισθῇ: otras dos palabras nuevas; si bien el simple μιμεομαι es antiguo, la aplicación de su derivado μίμησις: imitación en la imagen, en el retrato, data desde Herodoto: el compuesto ἐκ-μιμέομαι: imitar exactamente, data de Eurípides y de Aristófanes, pero es aquí tal vez la primera aplicación a la pintura. Απεικάζω, raíz *digamma-ik-: semejar; el verbo eiko- eoika*, es antiguo, pero ἔικον: imagen, estatua, cuadro (icono) data de Herodoto; lo mismo que εἰκάζω; ἀπεικάζω (Sófocles) parece estar empleado aquí por primera vez en el sentido de «representar un modelo por medio de la pintura»; Platón lo utilizará en el sentido de «representar, describir por medio de la palabra» (*Cratilo*). χρῶμα: color, es empleado aquí en el sentido material.

9. Ἀφ-ομοιόω, ὅμοίος son también palabras de la época, y el compuesto es empleado aquí por primera vez para la producción pictórica.

como no es fácil encontrar un hombre irreprochable desde todo punto de vista, tomáis varios modelos y combinando[10] lo que cada uno tiene de mejor (κάλλιστα: «de más bello»), nos hacéis ver cuerpos en que todo es bello. —En efecto, así procedemos. —Pero dime, aquello que es lo más cautivante, lo más agradable, lo más amigable, lo más deseable, el carácter del alma... ¿también lo reproducís, o es inimitable?[11] —¿Quieres saber el medio, respondió el pintor, de imitar lo que no tiene ni proporciones (συμμετρία), ni color, ni ninguna de las cualidades de las que hace poco hablabas, y que ni siquiera es totalmente visible? —¿Pero, respondió Sócrates, no sucede que un hombre mire a otro con simpatía o con odio? —Me parece que sí. —Y bien... ¿No es posible representar (μιμητόν) ese sentimiento (τοῦτο: eso) en los ojos? —Por cierto. —Y si a un amigo le sucede una alegría o una desgracia, ¿encuentras que tienen el mismo rostro los que se interesan por él que los que no lo hacen? —No, por Zeus; pues la felicidad de nuestros amigos hace brillar de alegría nuestros rostros y su desgracia los entristece[12]. —¿Entonces también se pueden representar esos modos? (ταῦτα: «esas cosas»). —Ciertamente. —¿Se puede decir que la grandeza y la dignidad, la brutalidad y la grosería[13] se transparentan en el rostro y en los

10. Συνάγω es una palabra homérica, pero sólo en Jenofonte y en Platón significa «reunir en un discurso, en un escrito» o como aquí «en una composición plástica». Aligero la traducción de P. Chambry de los términos de interlocución que no se encuentran en el texto griego.

11. El verbo πείθω es antiguo (Peitho es para Hesíodo una divinidad), el derivado πίθανος sólo aparece en Herodoto con el sentido de «creíble»; el sentido «persuasivo» «que inspira la simpatía» («cautivante») no se encuentra antes de Jenofonte y de Platón. φιλικός: «amigable», es una creación de Jenofonte y de Platón. ποδεινός: «deseable», es también una palabra de la época ¿(Píndaro)? Ἐράσμιος: «amable», está en Simónides; relativo a Eros, se refiere al amor, a la pasión: son también Platón y Jenofonte quienes emplean el verbo ἐράω en un sentido ideal y no sexual. Τῆς ψυχῆς ἔθος «el carácter del alma»; ἔθος en Homero: morada habitual (de donde «etología»); Hesíodo: costumbre o manera de ser, hábitos de una persona; sin duda la palabra se hace más «psicológica» en Píndaro y los trágicos, pero son Jenofonte y Platón los que hablan del «carácter del alma».

12. φαῖδροι (raíz pha-) en Esquilo. Σκυθρωποι en Esquilo.

13. Todas estas palabras son expresadas por medio de adjetivos en el neutro singular con el artículo *to*. Τὸ μεγαλοπρεπής: el «gran aire» (como Madame de), Jenofonte y Platón; τὸ ἐλευθέριον: el carácter de un hombre libre («la dignidad»), creación de Jenofonte, como el contra-

gestos de las personas inmóviles o en movimiento? —Es verdad. —¿Y también es posible imitarlos? —Seguramente. —¿Y tú crees que se prefiere ver hombres cuyos rasgos reflejan[14] un carácter honesto, bello, amable[15], o los que muestran inclinaciones vergonzosas («las (cosas) vergonzosas»), perversas y detestables? —Por Zeus, la diferencia es grande, Sócrates.»

«Estando un día en casa de Cleiton, el escultor[16], y conversando con él, le dice: «Cleiton, los corredores, los luchadores, los boxeadores y los pancraciastas que tú haces son bellos, lo veo y lo sé; pero esta apariencia de vida, que es para el espectador el encanto por excelencia... ¿cómo la infundes en tus estatuas[17]? [...] ¿Haces que tus estatuas parezcan animadas modelándolas sobre las formas de los seres vivos[18]? [...] ¿No es acaso copiando las actitudes por las cuales las diversas partes del cuerpo se levantan o se bajan, se comprimen o se dilatan, se extienden o se relajan el modo en que logras que tus estatuas sean más semejantes a los seres vivos y más agradables[19]? [...] ¿Acaso la imitación exacta de los movimientos del cuerpo en actividad no procura un placer

rio *τὸ ἀνελεύθερον* (aquí: «bajeza»); como *σοφρονικόν*: inclinado a la moderación; como *ὑβριστικόν* (*ὕβρις* es naturalmente homérica); como *ἀπειρόκαλον*: que no tiene el sentimiento de lo que es bello; los socráticos (como los sofistas, los trágicos, los filósofos y los líricos) van creándose (nos) todo un vocabulario psicológico. Naturalmente, estas observaciones basadas en el Diccionario Bailly valen lo que éste, pero deben ser verificadas por otros estudios de textos.

14. Δὶ ὀν... *φαίνεται*: a través de los cuales aparece.

15. Τὰ *καλὰ τὲ καγαθὰ καὶ ἀγάπετα ἦθε*.

16. Cleiton es desconocido. *Ανδριαντόποιος*: escultor, literalmente: hacedor de estatuas: *ἀνδριάς* (de *ἀνέρ*: hombre): estatua; estas dos palabras no se encuentran antes de Píndaro.

17. Literalmente: «Lo que sobre todo encanta (*ψυχαγῶγει*: conduce, atrae el alma; es una palabra de Jenofonte para expresar la seducción estética) por medio de la vista de los hombres, el (hecho) de parecer vivientes (*ζωτικός*, también un adjetivo forjado por Jenofonte: «que ofrece las apariencias de la vida, *hablando de una obra de arte*» —Bailly), ¿cómo lo trabajas tú en las estatuas? (*ἐνεργάζομαι*: otro compuesto creado por Jenofonte).

18. Literalmente: «haciendo semejante (*ἀπεικαζον*) la obra (*τὸ ἔργον*) con los aspectos/formas (*τὸ εἶδος*) de los vivos (*ζωντων*) hacer parecer más «vivientes» (*ζωτικότερους*) a las estatuas.

19. Copiando: *ἀπεικάζων*; seres verdaderos: *οἱ ἀληθινοι* también de Jenofonte, formada sobre *ἀληθής*: verdadero; más agradable: *πιθανώταρα*.

particular a los que los contemplan[20]? [...] ¿No es necesario, en consecuencia, hacer surgir la amenaza en los ojos de los combatientes y la alegría en el rostro de los vencedores[21] [...] El escultor debe, pues, representar por medio de las formas la actividad del alma[22].»

Así Sócrates-Jenofonte expresa claramente lo que constituye para él el valor estético de la pintura y de la escultura: 1. Debe ser una copia exacta de lo real (dando la apariencia de las tres dimensiones). 2. Lo real que hay que pintar es esencialmente el hombre. 3. Pero el artista debe efectuar una selección en lo real, eligiendo lo que hay de más bello y eliminando lo defectuoso. 4. El hombre debe ser representado con todos los movimientos de la vida, pero hay que elegir los más armoniosos. 5. La obra también debe expresar el «alma» del hombre, pero eligiendo los «bellos» sentimientos y eliminando los «feos/vergonzosos».

En estas condiciones, produce la más profunda *impresión estética*, que se traduce por cuatro expresiones: 1. la más corriente: el adjetivo ἡδύς, agradable (ἥδιον ὥραν, agradable de ver). 2. El adjetivo πιθανος: persuasivo, seductor, placentero. πείθω está relacionado con Afrodita; «asociada con *Hedoné* y *Pothos* (ella simboliza la seducción del placer, especialmente sin duda del placer físico»[23]. Pero en la época en que estamos se desviste de sus referencias físicas y sexuales para expresar, por ejemplo, el carácter persuasivo de un discurso; Jenofonte la emplea «*hablando del carácter*, que predispone a su favor, que gusta» (Bailly); nosotros diríamos «simpático». Es el epíteto que Jenofonte aplica al «carácter del alma» (parágrafo 3). 3. El sustantivo τέρψις: satisfacción, goce completo. También, (junto con el verbo τέρπω) tiene en su origen una significación «bajamente» material: la satisfacción de una *necesidad* primaria (alimento más que necesidad se-

20. La imitación exacta: τό απομιμεῖσθαι, otro compuesto forjado por Jenofonte. Placer: τέρψις (saciedad, luego plenitud del goce, Píndaro). Contemplar: θεάομαι (ser espectador en el teatro, Aristófanes).

21. «Hacer resaltar» trae aquí dos expresiones diferentes: «es necesario representar» (ἀπεικάζω) y «la vista debe ser imitada» (ἡ ὄψις μιμήτεα, de μιμέομαι).

22. «Representar»: προςεικάζειν, otro compuesto que se encuentra en Esquilo, pero la aplicación a la pintura es de Jenofonte. Las formas: τὸ εἶδος. La actividad: τὰ ἔργα.

23. J.-P. Vernant: *Mythe...*, I, págs. 117, 130.

xual). Pero ya en Homero el verbo se emplea en el sentido de «regocijar, encantar... el corazón... por medio de... la lira...». En la época en que estamos, τέρψις tiende a distinguirse de ἡδονή (sin duda a causa del sentido de «placer del cuerpo» que tomó esta palabra). 4. El verbo ψυχαγωγέω: conducir (llevar consigo) el alma. El adjetivo ψυχαγωγός (relacionado con ψυχοπομπός, epíteto de Hermes, «conductor de almas» a los Infiernos, y también de Orfeo) se observa por primera vez en Esquilo (*Persas*, 687): «La sombra de Darío: "Vosotros lanzáis estos gritos plañideros que *evocan a los muertos*; vosotros me llamáis..."»; ὁ ψυχαγωγός: el Mago (que evoca a los muertos) era el título de una de sus obras no conservadas. En Esquilo, la palabra revestía pues un sentido *mágico*. Pero ya no subsiste nada de este valor mágico (o más bien —como valor sexual— sólo queda una coloración afectiva cuyos componentes cognoscitivos son eliminados o rechazados al inconsciente). Este verbo será utilizado también para la música, luego para los «intermedios» (musicales o de baile en el teatro) (Epicteto).

En el mismo capítulo vemos a continuación a Sócrates entrar en casa de un armero, que vende sus corazas más caras que los otros «mientras que no son ni más sólidas, ni más costosas de fabricar». Es que están «mejor proporcionadas»; esta noción de συμμετρία aparecía ya incidentalmente en el pintor Parrasio. Aquí, la expresión no es tomada «en el sentido absoluto, sino relativamente al que se sirve de la coraza» (bien ajustada). Volvemos a encontrarnos aquí con la idea de que todo objeto (un cesto para basuras, dice Aristipo para burlarse, pero Sócrates asiente) es bello cuando está bien adaptado a su función; idea que parece revolucionaria para la época. Sócrates (por boca del armero) añade una precisión: condena implícitamente el ornamento inútil; pero éste no es el sentimiento general: «A pesar de ello, algunos prefieren comprar corazas coloreadas y doradas.»

Igualmente, a propósito de las casas, para Sócrates la belleza se confunde con la utilidad, y añade: «Los frescos y los estucos (γράφαι καὶ ποικίλιαι: los dibujos/pinturas y las variedades de colores) quitan más placer del que procuran (εὐφροσυνίας)» (III, VIII, 8-10, págs. 366-367).

Sócrates-Jenofonte no expresa aquí el sentimiento estético de su época, sino que expresa *un* sentimiento estético, desprovisto de todo desprecio por las artes manuales, profundamente laico,

adelantado para su época por ciertos aspectos (relatividad de lo bello, belleza «funcional»). Pero es cierto también que, mucho más que otros, subordina lo bello al bien, a su moral (social); sorprende así a sus interlocutores, y lo veremos también en Platón. En relación a los artistas contemporáneos suyos, Sócrates-Jenofonte está atrasado al menos en dos puntos: la *creación* de seres no existentes en la realidad (por ejemplo, los Centauros de Fidias) y la «bella» (estética) representación de lo «feo». Por fin, lo que es sumamente importante destacar es la riqueza del vocabulario que pone al servicio de la expresión estética.

CAPÍTULO VI

Platón

Después de la muerte de Sócrates, Platón se retiró durante algunos años a Megara, lo mismo que otros discípulos. Tal vez fue entonces cuando comenzó a escribir. Luego volvió a Atenas, probablemente en el 396. Maurice Croiset sitúa un viaje a Egipto antes del 396, Emile Chambry hacia el 390; Platón quedará muy impresionado por el arte egipcio.

1. Sus primeros diálogos, antes y después de la *Apología*, parecen destinados a absolver a Sócrates del reproche de haber formado a Alcibíades y Critias. Pero, a la inversa de Jenofonte, que los condena por haber faltado a las enseñanzas de su maestro y haberlas contradicho con sus actos, Platón los excusa. Para él, la democracia es la única culpable de haber «arruinado» su «buen natural» y su buena educación[1].

Aparte de la reafirmación de la tesis socrática: lo que es útil es justo, lo que es justo es bello y lo que es bello es bueno (o inversamente), fundamentada en las dos expresiones εὖ πράττειν y καλός πράττειν, que significan ambas «actuar bien» y «ser feliz»[2], y que retorna como un leit-motiv, los primeros diálogos no nos aportan nada, salvo el *Hippias Mayor*, tradicionalmente subti-

1. Maurice Croiset. Les Belles Lettres, págs. 4-5-, 51-52, 131-132; E. Chambry: *Premiers dialogues*, págs. 6, 95, 270; F. Chatelet: *Naissance de l'histoire* 1, 308: Platón admiraba a Critias; 319: la democracia ha «autorizado a causa de sus excesos la odiosa reacción aristocrática de los Treinta» —como la democracia de Allende «autorizó» a Pinochet. Observemos también, a partir del *Hippias Menor*, la justificación de la mentira. Se la encuentra también en los *Mémorables*. (*IV*, II, 17). G. Thomson (págs. 348-352) ha mostrado bien qué uso *político* hacía Platón de la «mentira útil», de la «mentira útil», de la «noble mentira» en *La República* y en *Las Leyes* (véase también F. Chatelet, 1, pág. 386).

2. Véase ed. E. Chambry, págs. 65, 93, 94, 215, 216, 307, 331.

tulado *Acerca de lo Bello*. Esto no quiere decir que este diálogo exponga una tesis estética. Por el contrario, Platón incluso parece embarazado por sostener la tesis socrática, a la que incluso somete a la «ironía», εἰρωνεία (interrogación al modo de Sócrates), y la tesis no sale confirmada, pero porque Platón pasa revista a las opiniones comunes acerca del tema[3].

Ya he señalado las reflexiones espontáneas atribuidas a Hippias y no volveré sobre ello.

Desde el comienzo, Sócrates-Platón señala que las «artes se han perfeccionado y que los obreros de antes eran unos pobres artesanos comparados con los de hoy [...] De creer a los escultores, si Dédalo viviera en nuestro tiempo y creara obras como las que le dieron la gloria, sólo recogería burlas» (281-282, pág. 354).

Pero esto sólo es un incidente en el preámbulo. El tema sólo queda verdaderamente planteado cuando Hippias habla de «bellas ocupaciones», de «bellos ejercicios», de la «más bella reputación» y de una «belleza perfecta», y Sócrates le hace una pregunta que a su vez le había sido planteada por «alguien»: «¿Puedes decirme qué es lo bello?» (286 a-c, pág. 362). Y, a los ejemplos que propone Hippias, replica que lo que él quiere conocer es «lo bello en sí»: ἀυτο τὸ καλόν, «que orna a todas las otras cosas y las hace parecer bellas, cuando esta forma (εἶδος: tal vez aquí «aspecto» va mejor que forma) se les añade (288, pág. 365; 289 c, pág. 368).

Igual que el Sócrates-Jenofonte, el Sócrates-Platón postula aquí la tesis de la relatividad de lo bello: «¿Y una bella marmita... no es una cosa bella? [...] Si la marmita ha sido fabricada por un buen alfarero, si es lisa y redonda y bien cocida [...] habrá que convenir en que es bella.»

Es verdad que «la más bella de las marmitas es fea, comparada con la raza de las vírgenes»; pero «si se compara la raza de las vírgenes con la de los dioses, ¿no estará entonces en el mismo caso que las marmitas comparadas con las vírgenes?» (288-289, págs. 366-367).

Observemos al pasar que es Hippias quien introduce en la discusión la idea de «conveniencia» (290 c..., págs. 369-371; 293..., pág. 375...). Las relaciones de lo bello con lo útil, lo ventajoso, el bien, son estudiadas sin que se saque una conclusión

3. *Ibíd.*, pág. 351; véase págs. 341-396.

satisfactoria: «Entonces parece, contrariamente a lo que nos parecía un momento antes, que esta maravillosa definición que hacía consistir lo bello en lo que es ventajoso y en lo que es útil y capaz de producir algún bien, no tiene nada de maravilloso, y que incluso es, si se quiere, más ridícula que las precedentes cuando pensábamos que lo bello era una jovencita...», dice Sócrates (295-297, págs. 378-383).

Entonces Sócrates-Platón (Platón mismo, sin duda, más que Sócrates) adelanta una idea mucho más interesante para nosotros: «Creo que se me acaba de ocurrir una buena idea. Mira: ¿Si llamáramos bello a lo que nos causa placer, no toda especie de placeres, sino los que provienen del oído y de la vista [...]? Es verdad, Hippias, que los hombres bellos, los dibujos en colores, las pinturas, las esculturas encantan nuestras miradas, cuando son bellas, y los bellos sonidos, la música en general, los discursos y las fábulas producen el mismo efecto [...]. —Hippias: En todo caso, Sócrates, creo que esta vez tenemos una buena definición de lo bello» (297-298, pág. 384).

Tenemos aquí sin ninguna duda, en el conjunto confuso de las aplicaciones de la palabra bello, un subconjunto mucho más claro, y que corresponde al sentimiento general, como lo prueba la respuesta atribuida a Hippias. Igual que aquélla que Jenofonte ponía en boca de Aristodemo, representa un conjunto estético completo en lo esencial: pintura, escultura y música, esta vez distinguida de la poesía. El hecho de que a las producciones artísticas se agregue el hombre, tema de toda pintura, escultura, poesía y música, no destruye su relativa coherencia.

Sin embargo, Platón no se detiene en ello. Porque eso no explica las «bellas ocupaciones» y las «bellas leyes». Porque no distingue el principio de la belleza en esos placeres de la vista y el oído. Y concluye: «Estoy tan manifiestamente convencido de la ignorancia respecto de lo bello que ni siquiera sé qué es lo bello en sí mismo». «Las cosas bellas son difíciles» (298..., 304, págs. 384, 386, 387, 395-396).

Nosotros diremos que no hay «placer de los ojos» en contemplar «los dibujos en color, las pinturas, las esculturas», ni «placer del oído» al escuchar «los bellos sonidos, la música en general, los discursos y las fábulas», sino placer ὁλῆς τῆς ψυχῆς, placer del «hombre completo», con una coloración especial debida al desarrollo, en el transcurso del desarrollo social-individual de la per-

sona humana, de un comportamiento-sentimiento estético, esencialmente nutrido en el desarrollo creador de las actividades artísticas, habiendo adquirido una autonomía relativa en relación a las actividades utilitarias, mágico-religiosas, socio-políticas, pero capaz de influir en esas actividades y colorear la apreciación de las mismas).

Pero retendremos que Platón, en relación con su medio, si bien no lo explicó en su esencia, al menos delimitó el importante dominio de lo bello artístico-estético.

Platón proseguirá su búsqueda, pero no llegará más lejos en el análisis de lo real. Se perderá en la construcción de sus arquitecturas ideales que, por otra parte, incluso independientemente del texto que produce la ilusión de la conversación improvisada, pero transpuesta al nivel estético —así se ponen y se superan los «criterios» formales de la «literaturidad», como todos los otros «criterios de esteticidad»— independientemente de los sabios y elegantes entrelazamientos de su discurso, constituyen uno de los más bellos ejemplos que se pueden encontrar de «materia poética».

2. Al comienzo del *Ion*, a pesar de la cantidad de los ejemplos citados para mostrar el arte-técnica en relación con el saber[4] (aritmética, medicina, pilotaje, arquitectura, táctica militar, e incluso el saber-hacer de la mujer que hila la lana o el esclavo que calma a los bueyes furiosos[5]) se ve esbozarse el subconjunto artístico-estético: «arte poética», «pintura» (Polignoto), «escultura» (pero se trata de Dédalo, de Epeos, el constructor del caballo de Troya, de Teodoro de Samos, autor de un bol de plata o de un anillo), «arte de tocar la flauta o la cítara, de cantar acompañándose de la cítara o de recitar versos» (532 c-533 c, págs. 414-415)[6].

Pero Platón comienza su trabajo de reflexión cuya tendencia es desacreditar, en resumidas cuentas, a toda la actividad artística. Cuanto más se apega a la «ciencia» y a la filosofía, más se aleja de los artistas que no son ni sabios ni filósofos. Sin embargo, como no puede evitar sentirse encantado por sus producciones, inventa

4. Τεχνή *καὶ ἐπιστήμη*: el arte y la ciencia.

5. Es una especie de evocación de la «bella marmita».

6. Arte poética: *ποιετική*; pintura: *γραφική*; pintor: *γράφευς*; escultor: *ἀνδριαντόποια*; a pesar de los ejemplos citados, se ve que la palabra había adquirido un sentido general; arte de la flauta: *αὔλησις*; de la cítara: *κιθάρισις*; canto con cítara: *κιθαρόδια*; recitado: *ῥαψῳδία*.

el mito laico (o si se quiere, deísta) de la cadena imantada, que une el dios al poeta, el poeta al rapsoda y el rapsoda al público. No hace más que desarrollar el antiguo mito de la «inspiración» del poeta por Apolo o por las Musas. Ya en la *Apología* había forjado un término para expresar una idea análoga: ἐνθυσιάζω (endiosar): estar habitado por un dios[7]. Reconozco, escribe, que los poetas no crean por medio de la ciencia (σοφία), sino por una cierta naturaleza y por estar habitados por un dios, lo mismo que los adivinos y los profetas, quienes también dicen cosas bellas, pero no saben lo que dicen» (*Apología*, 22 b-c). Retoma este término en el *Ion* (335 c) y en otros diálogos, y le crea toda una familia. Da también al verbo κατέχω (tener fuertemente, poseer) una significación nueva: la de «posesión» divina (será retomado por Jenofonte en *El Banquete*). De ahí deduce el derivado κατοχωκή: posesión. Dice también que el poeta no está ἔμφρων: en sus espíritus, sino ἔξο σαυτοῦ: fuera de sí (pero es Aristóteles el que creará el término ἔξτασις: el hecho de estar fuera de sí, éxtasis).

Pero esta «virtud divina» (θεῖα δύναμις), este «entusiasmo», este «magnetismo» que Platón atribuye al poeta (que es «cosa ligera, alada, divina») son alabanzas muy ambiguas, pues a fin de cuentas, tienden a negarle un valor *humano*: «Los poetas son ignorantes como los rapsodas y vanos como ellos». Hará extensivo este elogio-condena a los hombres de Estado (Menón, 99 b)[8].

3. En la segunda serie de diálogos: *Protágoras*, *Gorgias*..., el proyecto político de Platón se precisa, al mismo tiempo que su posición filosófica idealista, es decir, antimaterialista. Abandona la posición de Sócrates, favorable al trabajo manual. Sobre el *Protágoras* y la reducción del mito de Prometeo, remito al estudio de Jean-Jacques Goblot[9]. Demos ahora un vistazo sobre el *Gorgias*.

La discusión se desarrolla al interior del campo de las artes,

7. «La piedra que Eurípides llama piedra de Magnesia (*Magnetin*), pero que la mayoría llama piedra de Heraclea» (533 d, pág. 416). El adjetivo ἔνθεος: en dios, sobre el cual Platón construye su verbo, ya está en Esquilo.

8. Véase 533 e-534 b-535a-c, págs. 416-420; véase también la expresión θεια μοιρα: porción, parte, «dispensación» divina. Se comprenderá mejor la ambigüedad del mito llamando la atención sobre la respuesta de Ion: «Me atrapas el alma con tu discurso, Sócrates (ἅπτει μοὺ τής ψυχής)». ¿No se trata también aquí de una especie de «toma de posesión»?

9. Introducción al *Prométhée enchaîné* de Esquilo, págs. 69-71.

con el abanico habitual de profesiones que los griegos colocan bajo el vocablo *τέχναι*. Para iniciar la discusión, Cerefón, que habla aquí por Sócrates-Platón, luego de haber mencionado la profesión de médico, menciona la de artista-pintor (*ζωγράφος*) haciendo alusión a Polignoto. ¿Y Gorgias? ¿Qué arte practica?
— «La más bella de las artes», responde Polos por Gorgias, quien termina precisando: «la retórica» (448 b-449 a). ¿Pero cuál es su contenido?
— Las palabras (*λογοι*). Luego de haber mencionado el tejido, la música, la medicina, la gimnasia, Sócrates establece una distinción entre las artes «en que sólo cuenta el trabajo, por así decir, y que reclaman muy pocas palabras; algunas incluso ninguna) la obra se hace en silencio como en la pintura, la escultura y en muchas otras», y aquellas «que ejecutan toda la obra con palabras, que no necesitan, por así decir, ningún trabajo con las manos» (449d-450d). Cita la aritmética, la geometría, ... la astronomía. Esta distinción es capital. Tanto más, cuanto que en la tercera parte del diálogo Sócrates expone otra: entre «los oficios que interesan al cuerpo», que son «oficios serviles, de baja condición, profesiones no liberales» (*δουλοπρήπεις*, *διακονικάς*, *ανελευθήρους*) y los que conciernen al alma «considerada con razón como sus superiores» (*δέσποινα*, femenino de *δεσποτης*: el amo de los esclavos) (517c-518b). Es verdad que estas dos clasificaciones no parecen coincidir; entre los oficios serviles cita: «tenderos, mayoristas, panaderos, cocineros, tejedores, zapateros, curtidores», pero para nada a los pintores o a los escultores.

Incluso habla de ellos con estima en el curso del diálogo: el pintor Zeuxis es tomado como ejemplo (453 c-d); sobre todo, comparando los pintores con los arquitectos y los constructores de navíos, es capaz de expresar algunas cualidades esenciales de su arte que Jenofonte no parecía ver; la obra ya no es considerada como una copia de lo real, sino como algo que posee una estructura propia: Sócrates, oponiendo a los políticos, Temístocles, Cimón, Milcíades, Pericles —estimados, empero, por todos, y elegidos a propósito, pero Platón les reprocha no haber obrado por el verdadero bien de los hombres— el hombre de bien según su corazón (*ὁ ἀγαθός ἄνερ*), compara este hombre virtuoso con los artesanos que no trabajan al azar, sino con el objetivo de dar una forma (*εἶδος* aspecto/forma) que sea propia al producto de su trabajo: «Mira cómo cada uno de ellos dispone los elementos de

su obra y obliga al uno a adaptarse exactamente al otro, hasta que el conjunto se mantenga sólidamente según las combinaciones de la armonía» —literalmente: cómo cada uno dispone cada cosa que dispone en un cierto orden (τάξις: ordenamiento) y obliga al uno a ser conveniente (πρέπον) y a armonizarse (ἁρμόττειν) con el otro hasta que el objeto entero (τὸ ἅπαν πρᾶγμα) sea puesto de pie en conjunto (συστέσεται), arreglado (τετάγμενον) y ordenado (κεκοσμημένον) (503c-504a).

Así Platón testimonia un sentimiento estético mucho más profundo sin duda que el de la mayor parte de sus contemporáneos. Pero su ideología lo irá perturbando progresivamente.

Por el momento no ataca a las artes plásticas, sino que lanza sus golpes contra la música y la poesía. En primer lugar la emprende contra la retórica: la retórica es la técnica de la persuasión (πειθώ). No apunta a comunicar conocimientos objetivos, sino creencias. No es un arte, sino πρᾶγμα (algo que se hace), ἐμπειρία (un empirismo), χάριτος τινός καὶ ἡδονῆς ἀπεργασίας (producción de una cierta sensación agradable, un cierto placer). Como la cocina. Es una «adulación» (κολακεία), el falso-semblante (εἴδωλον) de una rama de la política: es a la justicia lo que la cocina es a la medicina (454 a, c, 458 e, 462 b-465 a). Así, de acuerdo aquí con Aristófanes, Platón forja una nueva palabra: la «*kolakéutica*», el arte de la adulación, para designar a las prácticas empíricas tendientes a dar placer a los hombres sin preocuparse por su bien.

Es así como llega a las artes, culpables de no preocuparse más que por el placer (ἡδονή): «Tomemos para comenzar el arte de la flauta. ¿No te parece que busca solamente el placer, sin ocuparse de otra cosa? [...] ¿Y el arte de la cítara? [...] ¿Y las representaciones de los coros, la poesía ditirámbica [...] no te parecen haber sido inventadas únicamente para dar placer? [...] ¿Y la venerable y maravillosa poesía *trágica* misma, de qué se preocupa? [...] solamente por encantar a los espectadores...» (501e-502c).

Si bien por el momento no va más allá, y no ataca aún a las artes plásticas, es porque su relación con la ideología parece menos inmediata. Pero la caza del placer lo llevaría aún más lejos.

4.0. *El Banquete* —Del amor, *Fedro*— De la belleza, *La República* —De lo justo. Luego de haber desbrozado el terreno en sus primeros diálogos Platón construye su doctrina. Es esencialmente la

doctrina de las Ideas por medio de la cual Platón cree haber encontrado la respuesta apropiada para todas las preguntas que iban encadenándose unas a otras, y cuyas respuestas no le satisfacían jamás.

¿Cuál es la significación de la Idea de lo Bello, que brilla con un brillo particular en el cielo de las esencias, en «el espacio que se extiende por encima del cielo», que «aún no ha sido cantado por los poetas ni jamás será cantado dignamente»? (*Fedro*, 247 c). Para empezar, Platón, lo quiera o no, tiene acerca del mundo un cierto *punto de vista* que el epíteto de *bueno* no basta para caracterizarlo, pues, a pesar de todos sus esfuerzos dialécticos de discusión, le resulta imposible reabsorberlo pura y simplemente en lo bueno —y que no es otra cosa que un punto de vista *estético*. Además, esta cuestión reviste para él una importancia particular. En efecto, desde el primer diálogo hasta el último, lo bello interfiere con lo bueno, lo justo, lo útil, sin que sea posible abstenerse de ello. Antiguamente se tenía la costumbre de atribuirle esta definición, «que no se encuentra, por otra parte, textualmente en sus escritos»: «lo bello es el esplendor de lo verdadero»; lo que, por otra parte, no nos aclara nada.

Corriendo el riesgo una vez más de novelar un poco, diría que esta «idea» de lo bello que Platón se esforzó durante toda su vida por reducir a una abstracción simple y pura, se expresaba en realidad en un complejo de tendencias oscuras entre las cuales se encontraba su homosexualidad, su aristocracia (καλοκαγαθία) y el placer (ἡδονή) que no podía dejar de experimentar al leer a Homero, al escuchar la música, al contemplar las bellas obras de Zeuxis o de Fidias, que se entremezclaban confusamente.

4.1. Simplemente veamos, en *El Banquete*, a la Afrodita popular (*Pandemos*), opuesta a la Afrodita celeste (*Ourania*), es decir, en resumen, aristocrática. Mientras que el Eros popular se dirige tanto a las mujeres como a los hombres, el Eros celeste sólo procede del sexo masculino (180c-182d). En las ciudades aristocráticas (Lacedemonia, Tebas) el amor entre muchachos estaba muy bien visto. Pero el amor gobierna las artes: la armonía, la consonancia, el ritmo (ἁρμονία, συμφωνία, ῥυθμός); hay que desconfiar de Polymnia, la música del Eros popular (187 a-e). Eros inspira también a los poetas (196 e). El amor es amor de lo bello y de lo bueno. Desde las «bellas cosas» terrestres, uno se eleva a la

«belleza absoluta» y, en su cielo filosófico, Platón escribe entonces algunas páginas poéticas, creyendo haber encontrado al fin la solución de su problema, mientras que, sin darse cuenta, ha vuelto por su propia cuenta a la respuesta empírica de Hippias: «lo bello, es un discurso bello» (210c-212a)... Finalmente, con Alcibíades, tenemos todas las contradicciones de la aristocracia y de la ἡδονή, de lo bello y de lo *feo*, del *sátiro* y del filósofo, del cuerpo y del alma, resueltas en la idea, pero siempre allí, sobre la tierra.

4.2. El *Fedro* parte de la belleza de la naturaleza: el Ilissos, un gran plátano en flor, el césped, la brisa suave y buena para respirar: καλή γε ἡ καταγογή (descenso, escala, lugar de reposo) (229a-230c); este elemento no faltará nunca en el sentimiento estético de Platón. Parte también, una vez más, del amor; dos principios nos gobiernan: el deseo innato de los placeres (ἡδονῶν) y la idea adquirida de que hay que buscar el bien (237, d-e). El alma puede ser comparada con un cochero con un tiro de dos caballos, uno generoso y dócil, el otro brutal y rebelde. El alma recorre el universo, planea en los cielos de las esencias, luego vuelve a caer sobre la tierra, guardando el recuerdo de los seres verdaderos, y especialmente de la Belleza. Hay una ley por la cual «el alma que ha visto más verdades produce un hombre que será un apasionado por la sabiduría, la belleza, las musas y el amor, y que el alma que está en segundo lugar produce un rey justo o guerrero y hábil para gobernar; la que está en tercer lugar da un político, un economista, un financiero; la del cuarto rango produce un gimnasta infatigable o un médico; la del quinto lleva la vida de un adivino o de un iniciado; la del sexto da un poeta o algún otro artista imitador (ποιετικός ἐ τὸν περὶ μιμῆσιν τὶς ἀλλός ἁρμόσει), la del séptimo da un artesano o un trabajador, la del octavo un sofista o un demagogo, la del noveno, un tirano» (248, ed. E. Chambry, pág. 127). Así, una vez más, he aquí reunidos en un conjunto la literatura, la pintura, y la escultura, pero en un nivel bien humilde, pues el verdadero admirador y fabricador de la verdad es el filósofo.

Otro mito más, que Platón trae de Egipto, sirve para expresar el rechazo de lo estético-artístico por la política de clase: es el dios ibis *Theuth*, inventor de las artes y de la escritura. Éste viene a ofrecer sus inventos al dios-rey Thamous, que le responde: «Ingenioso Theuth, unos son capaces de crear las artes, otros de juzgar

en qué medida harán daño o provecho a los que deben usarlas». Rechaza incluso la escritura, porque hará perder la memoria y creará falsos sabios (274c-275b, págs. 164-165). La verdad es que el rey-dios de Egipto podía aceptar la escritura, porque estaba reservada a sus escribas, pero Platón rechaza el hecho de que esté al servicio de todo el pueblo.

«La escritura, Fedro, dice Sócrates más adelante, tiene un grave inconveniente, igual que la pintura. Los productos de la pintura son de tal modo que parecen vivos; pero si les planteas una pregunta, guardan gravemente silencio. Lo mismo sucede con los discursos escritos. Se podría creer que hablan como personas inteligentes, pero, pídeles que te expliquen lo que dicen, y sólo te responderán una cosa, siempre la misma. Una vez escrito, el discurso rueda por todas partes y pasa indiferentemente por las manos de los conocedores y por las de los profanos, y no sabe distinguir a quién se debe y a quién no se debe hablar» (275d-e, pág. 166).

¡Qué lejos estamos del Sócrates que hablaba tanto a los más humildes como a los más ilustres! En cuanto a la pintura, que sólo se toca aquí de manera alusiva, ya veremos qué hará con ella a continuación la reflexión platónica.

4.3. Finalmente, en *La República*, todo está subordinado a la construcción de Καλλίπολις, la Ciudad-Estado ideal: «Nosotros obligaremos a los poetas a no ofrecer en sus poemas más que modelos de buenas costumbres, y controlaremos igualmente a los otros artistas, y les impediremos imitar el vicio, la intemperancia, la bajeza, la indecencia, ya sea en la pintura de seres vivos, ya en todo otro tipo de imagen, o, si no pueden actuar de otro modo, les impediremos que trabajen entre nosotros» (40 b)[10].

«En virtud de estos principios, escribe E. Chambry[11], Platón destierra todos los modos musicales que no sean el dorio y el frigio, cuya gravedad conviene a los guerreros. Destierra la tragedia, cuyos acentos plañideros podrían ablandar el corazón; destie-

10. Iba a escribir: «Nos parece estar oyendo a Monsieur Jean Roger!» (ex-ministro de Instrucción francés) —pero, tal vez, cuando este libro sea publicado, ya no se sabrá quién es, 25 de abril de 1974)... Y he aquí que suprime el festival de Tours (29 de junio de 1976).

11. *Notice sur la vie et les oeuvres de Platon. Premiers dialogues*, págs. 19-20.

rra la bufonería e incluso la risa que sienta mal a la dignidad que los guerreros deben conservar. El mismo Homero, al que ama, al que conoce de memoria, al que cita sin cesar, no encuentra piedad ante sus ojos, porque ha pintado dioses tan inmorales como los hombres, y lo hace abandonar su república después de haberlo coronado de flores. Pero los peor considerados son los pintores y los escultores. Como sus obras no son sino copias incompletas de objetos sensibles, ellos mismos copias de ideas, están, dice Platón, tres grados alejados de la verdad; son por lo tanto ignorantes, inferiores a los fabricantes de objetos reales.»

Un ejemplo: Glaucon, discípulo dócil, alaba la astronomía porque «obliga al alma a *mirar* hacia lo alto». Pero Sócrates: «Me parece que tú crees que un individuo que distinguiera algo levantando la cabeza hacia el techo para admirar su ornamentación, lo contemplaría con los ojos del espíritu y no con los ojos del cuerpo [...] Estos ornamentos que pueblan el cielo, si bien están bordados en lo sensible, se los considera, y con razón, como los más bellos, los más perfectos de este género. Sin embargo, van muy a la zaga de las constelaciones verdaderas [...] Por lo tanto [...] hay que servirse de los bordados que cubren el cielo únicamente como *ejemplos para el conocimiento de los objetos* invisibles. Es como si se descubrieran dibujos trazados a la perfección por Dédalo o algún otro artista y dibujante sin par. Un experto en geometría, juzgando sin duda a la vista de estas obras que son de una ejecución maravillosa, encontraría risible considerarlas con atención para aprehender así la verdad en cuanto a las relaciones...» (L. VII, cap. II)[12].

Y luego: «Midiendo los acordes y los sonidos para establecer los intervalos, los músicos se toman un trabajo inútil [...] Para los dioses, exclamaba, es incluso risible, os hablan de gamas diatónicas, y tienden la oreja como gentes que acechan a los vecinos. Es que pretenden percibir entre dos notas reconocidas una nota nueva, y ése sería el menor intervalo sobre el cual se debe establecer la medida. Los otros pretenden que esta nota no se distingue del resto, y tanto los unos como los otros otorgan así a la oreja el predominio sobre el espíritu. —Sí, digo yo, y tú haces alusión a esos bravos músicos que hacen rabiar a las cuerdas y las ponen a prueba torturándolas sobre las clavijas...» (L. VII, cap. XII)[12].

12. Traducción François Millepierres.

Pero Jean-Jacques Vernant señala el otro aspecto de esta desconfianza respecto a las artes: «Las τέχναι auténticas son tan limitadas en número como en recursos. Su multiplicación supondría una multiplicación de las necesidades. Pero el número de las necesidades no es infinito. Más allá, las técnicas no apuntan a satisfacer necesidades, sino a procurar placeres.» —Véase Platón, *Rep.*, 373 a sig. Las técnicas de imitación que producen placer se pueden multiplicar sin fin, puesto que el placer pertenece al dominio de lo ilimitado[13].»

5. En *Las leyes* —su última obra— Platón llega a condenar las artes al mismo título que a los sofistas materialistas, como responsables de la inmoralidad, de la impiedad y de la sedición: «Los Dioses, mi amigo, según esta gente, obtienen su existencia no de la naturaleza, sino del arte [...] La justicia natural no existe [...] Y puesto que proviene del arte y de la ley, no de la naturaleza, todos los cambios que aquéllos aporten de una época a otra, son válidos en el momento. He aquí lo que nuestros jóvenes escuchan de boca de los poetas profesionales o de algunas otras personas que pretenden que la fuerza es un derecho. La consecuencia es que estos jóvenes caen en la impiedad [...] y que caen en la sedición, puesto que se les alienta a vivir según la naturaleza [...] —¡Qué terrible relato y qué atentado a la moral pública y privada de nuestra juventud!» (889b-890b)[14].

Platón también querría dar una vuelta hacia atrás, más allá de la filosofía y del arte «modernos». «No habrá que asombrarse, pues, de que admire la cultura petrificada de los egipcios que perpetúa la mentalidad de la edad de bronce» (George Thomson); en Egipto se «reconoce desde hace largo tiempo el principio sobre el cual discutimos, o sea que la juventud debe habituarse al uso de bellas figuras y bellas melodías. Han fijado las normas y los templos proveen los modelos y ningún artista en ningún arte está autorizado a innovar o a remplazar por formas nuevas las formas tradicionales. Constataréis que las obras de arte que se producen en Egipto hoy en día, tienen el mismo estilo, ni más bello ni más feo, que las de hace diez mil años, y no exagero diciendo diez mil años. —Es extraordinario. —Yo diría más bien que es extremada-

13. *Mythe...*, II, pág. 33 y n. 78.
14. Citado por G. Thomson, págs. 347-349.

mente político. Sin duda también podrían encontrarse allí puntos débiles pero lo que he dicho de la música es verdad y muy importante, pues muestra que es perfectamente posible para un legislador imponer con toda confianza melodías fundadas sobre la verdad natural. Es verdad que esto no puede ser sino la obra de un dios o de un ser divino. Los egipcios dicen que los antiguos cantos religiosos que han conservado fueron compuestos para ellos por Isis. *Así, repito,* por poco que se encuentren las melodías que convienen, no es difícil darles fuerza de ley, pues el gusto por la novedad no es lo bastante fuerte como para corromper la música oficialmente consagrada. Al menos no ha sido corrompida en Egipto» (656d-657b)[15].

Platón no hizo retroceder la rueda de la historia. Incluso —¿a pesar suyo?— la impulsó hacia adelante. No impidió el gusto por la novedad, ni la curiosidad creadora de promover nuevas formas de arte...

Es necesario detenerse... Este trabajo deberá ser revisado, precisado, corregido, ampliado especialmente en el espacio y en el tiempo.

15. *Ibíd.*.

CONCLUSIÓN

De Platón al siglo XX

1. *Época helenística*. Civilización nueva. «Inmensos conjuntos urbanos». «Nueva sensibilidad».

El texto se separa de la música, de la expresión corporal e incluso de la dicción —al mismo tiempo que de la religión y de la política. Se constituye *un medio de escritores* (nociones de originalidad y de la personalidad del *autor*) y un *público*. Los mismos fenómenos se dan en las artes plásticas: la pintura «ya no está reservada al embellecimiento de los edificios públicos o religiosos, sino que logra una clientela particular». «Concepción propiamente alejandrina de la naturaleza.» (P. Guillon, P. Devambez, obras citadas).

. . . .

Siglos III y IV: el «eterno» arte clásico griego entra en «total decadencia» en Occidente; es subvertido por el arte bizantino en Oriente.

2. *El Renacimiento*. Movimiento económico, social, político, religioso, filosófico. Por primera vez en la historia, regreso a un estilo del pasado lejano erigido en modelo ideal, absoluto y eterno. Progreso de la autonomía estética y de cada arte.

Para comprender el sentimiento estético de nuestra época, es importante darse cuenta de que «el conjunto de la sensibilidad estética moderna data de la época del Renacimiento» (E. Souriau, *L'Evolution du besoin esthétique*, pág. 42). La profunda crisis actual tiende por cierto a rechazar las formas y concepciones estéticas de los siglos precedentes pero

1. la gran masa de la gente está todavía apegada al «bello realismo». Picasso es el símbolo del «moderno» rechazado.

2. Incluso aquellos que tienen una cultura estética «moderna» han construido su arquitectura sentimental sobre los fundamentos del Renacimiento. Desde antes de la escuela, desde la primera infancia, se recibe la impronta de las normas «clásicas» de la belleza (la gama tonal).

Por ejemplo, la afirmación de Malraux: «La belleza ha ocupado poco lugar dentro del arte: el apogeo del arte griego, el Renacimiento», yo la analizaría de la siguiente forma: Malraux ha internalizado desde su más tierna infancia las concepciones y los valores estéticos del Renacimiento (incluso los modelos griegos en ruinas). Aprendió a hacer coincidir con ellos el concepto de belleza, concebido como absoluto inmutable. Las realizaciones modernas, incluso si las aprecia estéticamente, incluso si ha contribuido a enriquecerlas, permanecen en el exterior de este concepto cerrado. Una historia sentimental semejante parece regir también interiormente las concepciones de Etienne Souriau.

3. Muchos artistas y estetas que rechazan los valores del Renacimiento y del clasicismo griego (realismo, perspectiva y visión del espacio, «belleza»...) e incluso acusan al Renacimiento de haber pervertido el desarrollo del arte, o que ni siquiera quieren definir su producción como «arte», como «estética», se definen de hecho *a partir* (contra) de este *referencial* de valores «clásicos», el único que, en el proceso de desarrollo (incluso si niegan también este proceso), da a sus obras *sentido* y *valor*.

3. [*El clasicismo*]

4. *El romanticismo.* Hasta la crisis actual, elementos nuevos se van integrando en ese marco, deformándolo más o menos, sin romperlo.

De la herencia romántica se consolida una parte: el descrédito de los «géneros» y las «reglas» (pero juntamente con el gusto por lo improvisado y la desmesura subsisten las concepciones clásicas del orden y la medida), la inquietud social, la expresión del individuo, de los sentimientos, la admiración por la arquitectura medieval[1], y (quizá sobre todo) el amor por la naturaleza «natural» e

1. La catedral gótica, que «los clásicos literalmente no veían» (Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, pág. 23), ingresa en nuestro referente estético (y más tarde el arte románico) junto con los

incluso salvaje; el parque «a la inglesa» y la montaña ya en Rousseau; con Chateaubriand, el mar, la selva virgen. «Anteriormente se llamaba salvaje y horrible [...] lo que, una vez adquirido el gusto por lo pintoresco, se convierte en desierto hermoso y paraje romántico» (Sainte-Beuve: *Port-Royal*, Hachette, t. 1, pág. 17).

Por otra parte, como reacción ante la autonomización de las diferentes artes, Novalis, Hoffmann... preconizan la convergencia e incluso la fusión de la poesía, la pintura y la música en un *arte total*. La idea es retomada por Liszt, quien sueña con acompañar su «poema sinfónico» *Dante* con la presentación simultánea de un diorama. Ésta será sobre todo la «idea wagneriana»[2].

El romanticismo se extiende al decorado de la vida: la cabellera, la vestimenta... y a la vida misma. «Napoleón es tan gran poeta como Homero» (Balzac).

5. «*El Arte por el Arte*» es *una* de las respuestas a la decepción de las esperanzas revolucionarias y, al mismo tiempo, en la línea de la evolución de los griegos hasta el Renacimiento y el romanticismo que lleva a su término (en idea): la autonomía absoluta del Arte, el «Arte puro», la «forma», independiente de todo «contenido», rechazando lo «útil»[3] con desprecio.

«El Arte por el Arte», creación del siglo XIX, que algunos tienden a proyectar retroactivamente en el pasado histórico, e incluso prehistórico, sólo es un polo de atracción-repulsión en el

«Partenones» que siguen siendo predominantes: «Desde Cádiz a Petersburgo», se encuentra «el Partenón por doquier: cuarteles, iglesias, fuentes, todo lo evoca» (Eugène Delacroix: *Journal*, 11 de marzo de 1850, 10/18, 1963, pág. 90); en la misma fecha: «He visto retratos y dibujos persas, que me hicieron repetir aquello que Voltaire dice en alguna parte [...] Existen amplias regiones donde el gusto no ha penetrado jamás: son los países orientales, en los que no hay sociedad [...] Todas las artes están allí estacionarias. No hay en esos dibujos ni perspectiva, ni sentimiento alguno de lo que es verdaderamente la pintura, es decir una cierta ilusión de relieve...»

2. El carácter no es evidentemente el mismo, ni la percepción estética, en una tragedia de Esquilo, mientras que la poseía, la música y la danza no se consideraban con existencia propia. Estas dos tendencias: independencia de cada arte y «arte total» están vivas y dinámicas en nuestro sentimiento actual (véase mi *Cahier* del C.E.R.M., nº 99, marzo de 1972, págs. 9-10).

3. Théophile Gauthier: *Préface de Mademoiselle de Maupin*, 1834.

sentimiento estético actual, pero, de hecho, éste se ve obligado a determinarse en relación con él.

6. *El realismo* (Champfleury, 1857) procede de la corriente social del romanticismo, pero se afirma como una reacción contra el «romanticismo» (y, por otra parte, contra «el Arte por el Arte») como «el arte democrático». Pierre Francastel observa (a propósito de Courbet), que la «primera fisura» introducida por la evolución de la sociedad en el arte clásico degenerado en academicismo fue «la crisis del tema»[4]. Sin embargo, minimiza su importancia y cae en el defecto de moda designando desdeñosamente el tema (cualquiera que sea) como «la anécdota»[5]. Pero si el tema aborda profundamente preocupaciones humanas, ya no es una «anécdota». «Anécdotas», sí, el Olimpo de pacotilla o el Oriente adulador, pero *El Atelier* o *Los picapedreros* no son anécdotas, como tampoco lo son el *Prometeo encadenado* o *Guernica*. Durante mucho tiempo, y aún es el caso de ciertos estetas «literarios», se tuvo la tendencia a no ver en la obra plástica, incluso musical, otra cosa que el tema. Era ser sordo y ciego ante los componentes esenciales del arte. Pero sería también descuidar otro componente esencial considerar como nulo el valor significativo de la obra, que no es jamás «puramente» visual o auditivo, que siempre es una *construcción mental.*

Después de la revolución de 1848 y del *Manifiesto comunista*, el advenimiento al arte de la clase oprimida es un hecho revolucionario. Un hecho político y un *hecho estético revolucionario.*

Jean Duvignaud caracteriza la «obra de arte auténtica» por su «alejamiento en relación con las preocupaciones políticas, financieras o ideológicas inmediatas»[6]. Esta concepción no es nueva. «Después del gran miedo de junio de 1848, Sainte-Beuve elabora paciente y lúcidamente una política de policía natural por los medios de la crítica. Pone a ésta abiertamente al servicio del orden.»:

«Todo lo que aborde demasiado de cerca la política es deliberadamente descuidado o formalmente condenado, puesto que se trata de ame-

4. *Peinture et société*, Idées/Arts, Gallimard, 1965, pág. 115.
5. *Art et technique*, pág. 26. (Ed. esp., Fomento de Cultura Ed., Valencia, 1961).
6. *Sociologie de l'art*, P.U.F., 1967, pág. 22.

nazar el orden establecido[7].

No hay que asombrarse entonces de que el gran temor de octubre de 1917 suscite reacciones análogas.

Hay que decir también que la concepción del «realismo socialista», no tanto en sí misma, sino porque las circunstancias hicieron que fuera impuesta en condiciones de «terrorismo» ideológico, ha suscitado en su contra un «contra-terrorismo», cuyas consecuencias son aún sensibles.

Debería ser posible ahora discutir estos problemas en un clima de mayor serenidad[8].

7. Respecto a la construcción del sentimiento estético moderno, será necesario estudiar aún el valor dinámico de Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Proust... Marx y Freud[9].

El impresionismo, rechazado durante mucho tiempo, es ahora universalmente admitido y, para una gran parte del público, representa el punto extremo más allá del cual no se debe seguir.

8. El desarrollo de la *industria* ha influido profundamente en la evolución del sentimiento estético (Primera Exposición Internacional Industrial, Londres, 1851)[10]. Una reacción sentimental (especialmente Ruskin) denuncia la fealdad del modernismo, hace la apología de la Belleza, de la Naturaleza, del artesanado, del Arte inmutable. Este «esteticismo» reinará en todo el mundo hasta 1914: neo-Partenones y neo-catedrales, muebles «de estilo», ascensores y máquinas de coser son decoradas, se moldean «columnas jónicas» de hierro para embellecer la «gare du Nord» (estación del Norte de París).

7. *La Nouvelle Critique*, nº 62, marzo de 1973, pág. 83, presentación por Pierre Barberis de Roger Fayolle: *Saint-Beuve et le XVIIIe siècle ou comment les révolutions arrivent*. La segunda fase subrayada es tomada de esta obra.

8. Véase mi *Cahier* del C.E.R.M., págs. 7-9, 31-33. No hago aquí más que indicar un problema, que será retomado en otra parte de este estudio.

9. Véanse los estudios marxistas que se van profundizando, desde el artículo de Althusser: «Freud y Lacan», *La Nouvelle Critique*, nº 161-162, dic. 1964-enero de 1965, págs. 88-103, hasta *Pour une critique marxiste de la théorie psychanalytique*, C.B. Clément, P. Bruno, L. Sève, Ed. sociales, 1973.

10. Pierre Francastel: *Art et technique*.

Consecuencia importante: «Hasta el siglo XIX, sólo se sentía corrientemente desprecio por los monumentos antiguos. Lo antiguo era sólo lo viejo, lo fuera de moda... Las ideas cambian. La modernidad engloba un cierto respeto por el pasado[11].» Con esta nueva manera de ver: «Si bien la creación artística abandona ciertos caminos, es tal vez porque las obras del pasado ofrecen satisfacciones muy suficientes para lo que permanece eterno e inmutable en la necesidad[12].»

Ruskin es olvidado, pero esta corriente «pasatista» es siempre poderosa.

Sin embargo, de Inglaterra surge un movimiento contradictorio tendente a la simplicidad, que reprueba la ornamentación y rehabilita el objeto industrial (1889, la torre Eiffel[13]).

La palabra «belleza» comienza a surgir en el vocabulario de los ingenieros —lo que tenderá a convertirla en sospechosa para los estetas.

Paralelamente, Paul Souriau, en *La Beauté rationelle* (1904), afirma que lo bello y lo útil deben coincidir: «No se aprecia siempre en su justo valor la belleza de las máquinas, que son un producto maravilloso de nuestro arte. Una locomotora, un vehículo eléctrico, un barco a vapor, y en el futuro la aeronave, son manifestaciones del genio humano. En esta pesada masa que desdeñan los estetas [...] hay tanto pensamiento, inteligencia, finalidad y, para decirlo en una sola palabra, tanto arte verdadero, como en el cuadro de un maestro o en una estatua [...] Todo es perfecto en su género cuando es conforme a su fin.»

¿Es ésta la tesis socrática? Sin embargo, reviste una significación completamente distinta, en la época en que lo bello (estético) no había conquistado aún su autonomía en relación al bien, y la época en que ya ha sido formulada la teoría del Arte por el Arte. Esta concepción, que se encuentra en el origen de la *estética funcional*, juega un papel importante (pero sumamente variable según los individuos) en la sensibilidad actual.

11. Marcel Cornu, *Les Lettres françaises*, 7 de julio de 1965.

12. E. Souriau, *L'Evolution...*, pág. 85.

13. Les Halles de Baltard, treinta años antes, no parecían ser percibidas como un acontecimiento estético. Fue necesario demolerlas para que se revelaran bajo esta luz.

. . . .

9. [*El jazz*]

El cine. Es apasionante, para una aproximación científica de los fenómenos estéticos, estudiar cómo una nueva «curiosidad», nacida de una imaginación creadora que no tenía nada de estético, da nacimiento, en 1895, a un nuevo tipo de espectáculo y a una nueva industria: el cinematógrafo, que se expande inmediatamente en diez países y se convierte muy pronto en un arte, en el espíritu y las realizaciones de Georges Méliés («el padre del arte del film [...] el primer cineasta del mundo que se decía, se sabía y se quería artista» —Georges Sadoul), y mucho más tarde para el público culto y los estetas (pasando por la etapa-impasse del «Séptimo Arte», que lo anexionaba a la literatura, mientras que los animadores sin pretensiones iban camino de conquistar para el cine su verdadera originalidad)[14].

10. Fijar el punto de partida del arte actual en 1905 ó 1907 es tan arbitrario como establecer en 1850, 1880 ó 1920 (incluso 1950, 1960...) el «corte decisivo». Según los autores, las perspectivas son extremadamente diversas, lo mismo que las periodizaciones. ¿Cézanne? Pero alguien escribe «de Goya (que "es el primero en trastocar la razón clásica") a Seurat» («el más agudo de los experimentadores») la «etapa preliminar», y, entre los precursores, señala a Ingres[15].

Para otro, la transición entre la pintura moderna y la pintura contemporánea es obra de Bonnard, siendo Matisse el primer representante de la pintura contemporánea[16]. Para muchos, es el cubismo el que transformó el sentimiento estético en todo el mundo. Pero, para muchos otros es el arte abstracto[17].

Algunos, sin duda más jóvenes, precisarán: «La verdadera

14. Georges Sadoul: *Histoire générale du cinéma*, Denoël, 1946... 1951; en vías de reedición.

15. Maurice Raynal: *La peinture moderne*, Collection Peinture-Couleur-Histoire, Skira, 1966.

16. *Histoire de la peinture moderne*, Skira II, 1950.

17. Véase «Entrevista con Claude Lévi-Strauss» de George Charbonnier, *Les Lettres nouvelles*, Plon, julio de 1961, págs. 132-133.

revolución artística es "lo informal" y, personalmente, Dubuffet[18].»

Pero son estetas con una dominante plástica. Para otros, la época actual comienza con el futurismo, o el surrealismo, o el existencialismo —incluso con el «Nouveau roman» y la «nouvelle critique». O bien, el arte de nuestro tiempo es el cine (algunos, no hace mucho, no iban más allá de la «nueva ola», ahora totalmente olvidada) —al menos que sea el jazz (y para un apasionado, nada existía antes de la *new thing*).

Cada uno, sin duda, tiene parcialmente razón, pero proyecta las particularidades de sus preocupaciones estéticas personales a escala universal. Lévi-Strauss dice muy justamente a Georges Charbonnier:

«Sería yo muy mal etnólogo si [...] no tuviera siempre presente el hecho de que Ud. y yo no pertenecemos a la misma generación, que yo aprendí a sentir frente a otros modelos que aquellos que Ud. tuvo ante sus ojos y que, en mi esfuerzo por dar una justificación racional, no diría yo de mi repugnancia, sino más bien de mi indiferencia ante la pintura abstracta, no son tal vez buenos argumentos fundados en la razón los que le presento, sino un intento de racionalizar una actitud histórica; la de algunos hombres de mi generación o de mi medio ante algo que no existía en la época en que ellos eran adolescentes. La pintura abstracta les ha permitido a ustedes oponerse a sus contemporáneos o a la generación inmediatamente anterior. La gran pasión que yo experimenté por el cubismo en mis años de adolescencia no reposaba solamente sobre una relación leal y honesta entre los cuadros que yo contemplaba y mi propia persona. Era también una ocasión para separarme de mis mayores y de oponerme a ellos[19].»

Recientemente, el estructuralismo, la lingüística, la etnología, la teoría de la información y la cibernética, el psicoanálisis, han impregnado las preocupaciones estéticas. Luego del *Pop'* y del *Op'*, el *happening*, el arte cinético, el neorrealismo y la nueva figuración, el minimal art, *l'arte povera*, el *body art*, el *land art*, los

18. Geneviève Bonnefoi, *Les Lettres nouvelles*, nº 32, feb. de 1963, págs. 149 y sigs., particularmente pág. 160.

19. «Entrevista con Claude Lévi-Strauss» de Georges Charbonnier, *Les Lettres nouvelles*, págs. 132-133.

envíos postales, el arte conceptual, el anti-arte... —sin olvidar a los naïfs, el arte bruto... —Boulez, Xénakis, Nono...

11. El arte de hoy (el sentimiento estético, «lo bello»), en la extraordinaria diversidad de sus aspectos, se ha creado y se continúa creando a partir de recorridos complejos, innumerables corrientes nacidas en el siglo XIX y aún antes, corrientes de evolución económica, industrial y técnica, social y política, filosófica y literaria, plástica, musical, que reaccionan continua y dialécticamente unas sobre otras, se unen y se oponen, con diferencias en el tiempo y en el espacio; corrientes cuyas influencias diversamente combinadas según las épocas, los países, las clases, los medios y los individuos, constituyen una *red* móvil, en que cada hilo conserva su relativa autonomía, estando siempre en cierta medida sometido a toda la trama de las influencias globales[20]. Es una realidad el hecho de que la «vida independiente de las formas», deduciéndose unas de otras según un proceso genético en el que además se combinan en proporciones diversas, según las circunstancias, el factor que tiende a llevar a término una evolución en curso (pero que puede ramificarse en ramas divergentes) y el factor de oposición, que impulsa la búsqueda en el sentido contrario, o al menos «en otra parte» (vuelta hacía atrás, recuperación del movimiento en un punto anterior a través de una bifurcación nueva...). Pero esta vida relativamente independiente está sin embargo condicionada por la historia, por factores tan extraños al arte como las crisis y las revoluciones, el contacto entre dos pueblos, el descubrimiento de un material, de una técnica, de una idea nueva —el disgusto de un hijo de banquero por los libros de contabilidad, la neurosis del hijo de un pastor, la muerte a los veinte o a los ochenta años...

Es verdad que un escultor moderno está más cerca de un escultor griego que de sus propios contemporáneos —en algunos aspectos (y admitiendo que no reconstituye al escultor griego a su imagen); pues es verdad también que un escultor moderno se parece más a un pintor, a un arquitecto, a un músico, incluso a un ingeniero o a un obrero moderno que a un escultor del siglo XIX.

20. Véase I. Meyerson, citado por P. Francastel: *Art et technique*, pág. 98.

Cada gran «genio»[21] puede ser estudiado como creador libre de objetos singulares, absolutos y «perfectos», pero debe serlo también como resultante de las relaciones sociales, como producto de múltiples influencias (entre las cuales las más importantes no son forzosamente las estéticas) y cada obra, lejos de resumirse en la encarnación de la intención creadora, sólo toma todo su valor, todos sus valores, por medio de su público, más o menos preparado para ella —porque ella ha sido preparada para él— que poco a poco se forma para ella y a la que contribuye (en medio de miríadas de otros factores) a formar. Así, su valor, lejos de ser absoluto, no es más que el lugar que *adquiere*, el dinamismo con que irradia dentro del conjunto de la red, no sólo en relación a las que la precedieron tanto como a sus contemporáneas, sino también a las que, siguiéndola, puedan valorizarla o desvalorizarla.

Extraordinaria complejidad dinámica, a la cual sólo los estudios precisos, profundos y sin prejuicios podrán aportar alguna claridad[22].

Esta *Conclusión* es un resumen de un estudio en curso. En curso está también el estudio de la construcción individual (socio-histórica) del comportamiento-sentimiento estético —su funcionamiento —su evolución. Cómo se llega a ser artista. Los caminos de la creación. Objeto estético y fenómeno estético...

21. Un estudio sobre el «genio» tendrá lugar en la continuación de este trabajo.

22. «Puede ser incluso que la experiencia estética, tal como intentamos describirla, sea en la historia un descubrimiento reciente», escribe M. Dufrenne (*Phénoménologie*..., I, pág. 11). Evidentemente, si se entiende por «estética» el sentimiento moderno. Numerosos hechos, ideas integradas actualmente al sentimiento estético considerado como eterno, sólo datan de hace pocos años (o siglos). No es porque admiremos Lascaux (o el Zen) que nuestro juicio ha adquirido un valor científico absoluto.